

SZTE Elektronikus Könyvtár  
Egyetemi Gyűjtemény  
2

HELYBEN  
OLVASHATÓ

# **ZENE- ÉS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET**

Tanulmánykötet

Szeged, 2006

SZTE Egyetemi Könyvtár  
Egyetemi Gyűjtemény

2

HELYBEN  
OLVASHATÓ

X 20912

# ZENE- ÉS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET

Tanulmánykötet

S T P O S

Szeged, 2006

SZTE Egyetemi Könyvtár



J0004715433

Szerkesztette:

Dr. Dombi Józsefné  
főiskolai tanár

Dr. Maczelka Noémi  
tanszékvezető főiskolai tanár



Lektorálta:

Szabadyné Dr. Békési Magdolna  
főiskolai tanár

X 20912

ISBN 963 7356 52 5

Kiadja: SZTE JGYTFK Ének–zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés:

SZTE ÁOK Nyomda  
Vezető: Nagy János

A kiadást a Szegedért Alapítvány támogatta

Szeged, 2006

## **Tisztelt Olvasó**

Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet szerkesztésében tanszékünk 6. tanulmánykötete jelenik meg az idén. Nagyon örülök, hogy a szerkesztés, az anyaggyűjtés – és a kiadáshoz szükséges pénz megszerzésének – fáradságos munkáját annak ellenére magára vállalta, hogy energiáink igen jelentős részét kötötte le a felsőoktatás átalakításával kapcsolatos adminisztráció. Bízom abban, hogy a kötetben megjelenő tanulmányok, cikkek felkeltik olvasóink érdeklődését.

Itt köszönöm meg a „Szegedért Alapítvány” ismételt támogatását, mely-lyel a kiadvány megjelenését lehetővé tette.

Szeged, 2006. július 7.

**Maczelka Noémi DLA**  
tanszékvezető



## Dear Reader

It is my great pleasure to say thank to my colleague, Dr. Erzsébet Dombi-Kemény, who edited our 6<sup>th</sup> booklet already. I think it is very important in the life of our department that not only we but also our known and unknown colleagues in our country (and maybe outside of Hungary) use and accept our publications. We can find its evidence in the book of Christoph Wolff (Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző. Park Kiadó, Budapest 2004. – On page 625 it alludes to our issue „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése” Szeged, 2001.)

I hope you will enjoy this book, and can use it in your work or study.

Szeged, on 7<sup>th</sup> July 2006.

Noémi Maczelka DLA  
Pianist, head of the Music Department  
University of Szeged  
Faculty of the Teacher's Training College "Juhász Gyula"



## Bevezetés

Örömmel vezetjük végig a kedves olvasót tanszékünk tudományos és művészeti életét reprezentáló sorozatunkon. Az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszéke immáron hagyományt teremtett, amikor 2000-től minden évben zenei konferenciákat szervezett. A tudományos ülések témájához rendszerint hangversenyek is kapcsolódtak. A 2004. októberében rendezett jubileumi konferencia alkalmat adott arra, hogy visszatekintsünk az eddigi rendezvényekre.

Az első tudományos ülésre „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése” címmel került sor, melyen a Magyar Bach Társaság elnöke, Kamp Salamon is előadást tartott. Az ülést követő rövid hangversenyen Bach: Olasz koncertjét hallhatta a közönség Maczelka Noémi zongoraművész előadásában. Az esti orgonahangversenyen Bach: g-moll fantázia és fűgáját és egy korálelőjátékot Réz Lóránt orgonaművész, Bach: G-dúr triószonátáját és c-moll passacaglia c. művét Csanádi László orgonaművész adta elő. A hangversenyen két korált énekelt Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár.

2001-ben a Bartók-Verdi Konferencián Szeged város művészeti életének reprezentatív képviselői nagymértékben járultak hozzá a konferencia sikeréhez. Különösen a Szegeden évekig zeneigazgatóként működő Pál Tamás Liszt-díjas karmester, és Sándor János kétszeres Jászai Mari-díjas, Dömötör-életműdíjas rendező nevét kell itt megemlítenünk. Külföldi előadóként üdvözölhettük Dr. Csehi Ágota PhD főiskolai adjunktust a nyitrai Konstantin Filozófa Egyetem Pedagógiai Fakultásáról. A konferenciához kapcsolódó Verdi hangversenyt Giorgio Pressburger úr, az Olasz Intézet igazgatója nyitotta meg. A hangversenyen az SZTE JGYTFK Kardos Pál Női Kara a „Lauda alla vergine Maria” c. kórusművet szólaltatta meg Ordasi Péter vezényletével, majd Liszt Ferenc: Verdi-átiratai és Verdi áriák következtek. A „Rigoletto-parafrázist” Maczelka Noémi, az „Agnus Dei” és „Salve Maria” c. műveket Dombiné Kemény Erzsébet játszotta. Alfredo áriáját Varjasi Gyula énekelte Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével. Az „Il poveretto” c. dalt Czene Zoltán, Margit imáját Kozma Szilvia főiskolai hallgatók énekeltek ugyancsak Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével. Felkészítő tanárunk Bárdi Sándor főiskolai docens volt. Az ünnepi hangversenyt az SZTE JGYTFK hallgatóiból alakult kórus zárta Verdi: Nabucco c. operájából a „Rabszolgák kara” előadásával. A kórust Dr. Mihálka György Magister Emeritus professzor, tanszékünk ny. tanára vezényelte, zongorán kísért Dr. Dombiné dr. Kemény Erzsébet. A műsort Laczi Júlia művésztanár vezette.

2002 szeptemberében a városban elsőként emlékeztünk meg Kodály születésének 120. évfordulójáról. A megemlékezést összekötöttük két Kodály-tanítvány, tanszékünk volt tanárai, Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjának megünneplésével. Ez alkalommal két külföldi vendég: Mag. Wolfgang Zawichowski, a Pädagogische Akademie der Diözese St. Pölten Kremsi Intézetének (Ausztria) tanára, és Dr. Csehi Ágota PhD, a nyitrai Konstantin Filozófa Egyetem Pedagógiai Fakultásának adjunktusa előadására is sor került. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Kodály-művek hangzottak el. A „Székely keservest” Dombiné Kemény Erzsébet játszotta, majd dalok következtek: „El kéne indulni”, „Ó, mely sok hal” Varjasi Gyula (ének), Joóbné Czifra Éva (zongora), „Az erdő”, „A farsang búcsúszavai” Altorjay Tamás mv.(ének), Dombiné Kemény Erzsébet (zongora), „Hogyan tudtál...” „Hej, kék tikom...” Laczi Júlia (ének), Maczelka Noémi (zongora) előadásában. A hangverseny befejezésül a „Maroszeki táncok” hangzott el Maczelka Noémi briliáns előadásában.

A 2003-as konferenciát Schubert halálának 175., Brahms születésének 170., és Wagner születésének 180. évfordulójára emlékezve terveztük meg. Ezen a konferencián egy finn előadót is üdvözölhattunk Pirkko Martti személyében (Turkui Egyetem Raumi Tanárképző Kara). A témához kapcsolódva hallhattuk Mészlányi Lászlót a Zeneművészeti Főiskolai Karról, Sándor János kétszeres Jászai Mari- és Dömötör életműdíjas rendezőt valamint Frank Oszkár ny. főiskolai tanárt Budápestről. Mellettük tanszékünk kutató oktatói is tartottak előadásokat. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Schubert, Avasi Béla és Brahms alkotásai szóltak meg. Schubert művek vezették be a hangversenyt: a 23. zsoltárt az SZTE JGYTFK Kardos Pál Női Karából alakult Kamarakórus adta elő Ordasi Péter vezényletével, majd a „Muzsikához” c. dalt Varjasi Gyula énekelte. Az Asz-dúr impromptu-t (op. 90.) Dombiné Kemény Erzsébet adta elő zongorán, majd duett következett: Schubert-Berté: Ó, drága szép muzsika kezdettel Laczi Júlia és Varjasi Gyula előadásában, zongorán kísért Joóbné Czifra Éva. Avasi Béla Wagner-stflustanulmányát Szabadyné Békési Magdolna énekelte, zongorán kísért Maczelka Noémi. A Brahms műveket a d-moll capriccio op. 116. no.7.vezette be Maczelka Noémi előadásában, majd a VI. magyar tánc hangzott el Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet négykezes játékával. A hangversenyt a „Szerelmi dalkeringők” zárta Szabadyné Békési Magdolna, Laczi Júlia, Varjasi Gyula és Kovács Gábor (ének), Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet (zongora) előadásában.

A jubileumi konferenciát 2004-ben Prof. Dr. habil Galambos Gábor tan-  
székvezető egyetemi tanár, kari főigazgató nyitotta meg.

Ekkor üdvözölhettük a legtöbb külföldi előadót, Prof. Bård Dahle egyetemi tanárt (Høgskulen i Volda, Norvégia), Esther Nott középiskolai tanárt (Sydney, Ausztrália), Dr. Csehi Ágota PhD főiskolai docenst a nyitrai Konstantina Filozófia Egyetemről és Dr. Judita Kučerova CSc főiskolai docenst a brno-i Masarykov Egyetemről. A konferenciához kapcsolódó hangversenyt az egyetemi Aulában rendeztük, melyen külföldi vendégeink is közreműködtek: Csehi Ágota (Szlovákia, Nyitra), Bård Dahle (Norvégia, Volda), Judita Kučerova (Csehország, Brno), valamint Dombiné Kemény Erzsébet, Joóbné Czifra Éva, Maczelka Noémi, Marosvári Dorottya f.h. (Hochschule für Musik und Theater, Zürich), Németh József Liszt-díjas operaénekes, Érdemes művész, az SZTE JGYTFK Női Kara és Vegyes kara Ordasi Péter valamint Kovács Gábor vezényletével. A műsort – melyet a mellékletben részletesen közlünk – Laczi Júlia ismertette.

Az évek során négy konferenciakötet jelent meg a tanszék kiadásában. Az első kötet „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében” 2001-ben jelent meg, a második „Tanulmánykötet Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjára” címmel látott napvilágot. Ez utóbbi összefoglalja a két szerző eddigi publikációs tevékenységét és közli néhány tanulmányát. Ezek cím szerint: Avasi Béla: Szűkített prím, A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fűgáiban, A magyarországi tekerőlant hangkészlete, és Frank Oszkár: Debussy prelűdök elemzése I. II. III. valamint Liszt Szimfonikus művei. A harmadik kiadvány szintén 2002-ben látott napvilágot „Bartók-Verdi tanulmánykötet” címmel. A negyedik kötet a „Zenei konferenciák előadásai” címet kapta, és a tanszékre látogató külföldi vendégek, ERASMUS és CEEPUS ösztöndíjas kollégák előadásait is tartalmazta. Így megtalálhatjuk benne Dr. Jane Solose (USA), Kathleen Solose (Kanada) és Dr. Judita Kučerova (Brno) előadásait is.

A jubileumi kiadvány „A zenei nyelv és a társadalmi igény kölcsönhatása” címmel 2005-ben jelent meg. A konferencia-előadásokat kiegészítve közölte Maczelka Noémi, Yngve Ness (Bergen, Norvégia) és Wolfgang Zawichowski (Krems, Ausztria) tanulmányát is.

Jelen kötetünk a konferencia-előadások mellett tartalmazza Marosvári Dorottya (Zürich), Maczelka Noémi tanulmányát és a 2006. áprilisában rendezett Bartók-Mozart hallgatói verseny díjnyertes dolgozatát.

A mellékletben közöljük az eddigi kötetekben megjelent publikációk jegyzékét.

A tanszék valamennyi konferenciáján és ahhoz kapcsolódó hangversenyein hallgatóként résztvett Dr. Huszka László ny. főiskolai docens. 2005-

ben az ő nagylelkű ajándékként Szendrei Imre zongoraművész emlékét őrző domborművet avathattunk az Ének-zene Tanszéken. Barta András szobrászművész alkotása – mely egykori kollégánkat ábrázolja – a 804-es teremben látható. Huszka László e kötet kiadását nem érthette meg, így ezúton áldozunk emlékének.

Itt mondok köszönetet a Szegedért Alapítványnak a kiadás támogatásáért, Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai tanárnak odaadó segítségéért és a kötet bevezető ajánlásáért, Szabadyé Dr. Békési Magdolna főiskolai tanárnak lelkiismeretes lektori munkájáért, Nagy Jánosnak, Korpa Zoltánnak és Dombi József Dánielnek a nyomdai kivitelezésben nyújtott segítségéért.

Dombi Józsefné  
főiskolai tanár

**Cecilia Franchini**

## **LA GENERAZIONE DELL'OTTANTA; UNO SGUARDO A CASELLA E MALIPIERO**

Con l'affermarsi del teatro d'opera e del "bel canto" di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini, l'ottocento italiano aveva visto gradatamente affievolirsi la produzione di un apprezzabile repertorio di musica strumentale italiana. Molti compositori e concertisti, come ad esempio Cherubini e Paganini, figure predominanti del primo '800 strumentale italiano, dovettero "cercar fortuna" all'estero, a causa di un ambiente musicale che non offriva brillanti possibilità lavorative al di fuori dell'ambito operistico.

A contrastare questa tendenza nella seconda metà del secolo i pianisti e compositori Golinelli, Sgambati, Martucci e Bossi concorsero al rifiorire della tradizione strumentale italiana con un'intensa attività di diffusione e di educazione musicale praticata direttamente come esecutori ed interpreti ispirandosi ai romantici tedeschi quali Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms e Wagner.



Pizzetti

Si può parlare però di autentico rinnovamento della musica strumentale italiana e di aggiornamento sulle posizioni del gusto europeo contemporaneo con la nascita della cosiddetta "generazione dell'ottanta": nel 1879 nacque Ottorino Respighi, nel 1880 Ildebrando Pizzetti, nel 1882 nacque Gian Francesco Malipiero, nel 1883 Alfredo Casella. Un poco discosti Vincenzo Tommasini (1878) e Franco Alfano (1876). Ancor più lontano nel tempo il grande quanto misconosciuto Ferruccio Busoni, nato nel 1866, ma spiritualmente vicino se non proteso oltre le mète della generazione dell'Ottanta.





Respighi

Il loro compito fu particolarmente difficile. È vero che in ogni paese d'Europa si stava svolgendo, praticamente, lo stesso fenomeno di rinnovamento dei valori musicali tradizionali e indigeni per aggiornarli alle conquiste strumentali del romanticismo tedesco e del dramma wagneriano; ma l'Italia era il paese che più di tutti aveva da perdere in questa trasformazione storica. Troppo grande era il passato artistico da cui bisognava avere il coraggio di staccarsi: sebbene la tradizione melodrammatica ottocentesca fosse in declino dopo la scomparsa di Verdi, essa conservava intatto il favore delle folle popolari. Non era facile comprendere perché non si dovesse e non si potesse continuare a scrivere belle opere tradizionali come quelle che da Bellini a Mascagni, da Verdi a Puccini avevano dato tanta gioia al popolo e tanta gloria alla musica italiana.

È facile quindi comprendere l'impopolarità che essi dovettero affrontare. Se si confronta la loro attività con quella del gruppo Martucci-Sgambati-Bossi-Sinigaglia, ci si avvede di una differenza sostanziale: essa fu un fenomeno artistico, mentre quella dei loro predecessori era rimasta essenzialmente un fenomeno di ordine culturale.

Invece i compositori dell'Ottanta guardavano all'avvenire: per loro non era più questione di voltarsi indietro a recuperare i valori del sinfonismo romantico, ma di impossessarsi delle più recenti innovazioni del linguaggio musicale e di portarle avanti in maniera originale. Qualunque possa essere stato in seguito il loro atteggiamento individuale (Alfano, Respighi e Pizzetti assunsero col tempo una posizione più conservatrice di Casella e Malipiero), nel tempo in cui essi condussero insieme la battaglia per il rinnovamento del gusto musicale, essi avevano in comune l'entusiasmo della ricerca, l'ansia e la curiosità del nuovo.

Molti di questi compositori spesero una parte della loro vita all'estero e oltre ad essere ottimi compositori furono anche eccellenti critici, didatti, e organizzatori d'attività musicali. I loro orientamenti estetici e culturali furono indirizzati verso la riacquisizione del patrimonio musicale antico, la

promozione d'iniziative editoriali e la creazione di una musica nazionale italiana ricercata attraverso il ricorso di un ritrovato materiale folklorico e alla assimilazione delle innovazioni sostanziali promosse dalle scuole nazionali francese, tedesca e russa. Si dedicarono con passione anche alla trascrizione, elaborazione, libero restauro e alla revisione di musiche antiche, talvolta sconosciute o dimenticate del panorama strumentale italiano del Sei-Settecento, come ricercari, toccate, sonate, partite etc.

La rinascita musicale italiana nel Novecento perciò deve la sua forza e la sua originalità all'equilibrio a poco a poco raggiunto da queste tendenze apparentemente divergenti, ma che contribuirono a creare un "unicum". Se ci si fosse basati solo sull'imitazione dei più moderni modelli stranieri, sarebbe stato un movimento senza radici, incapace di penetrare nella coscienza della nazione,

Debussy, Stravinskij, Hindemith e Schönberg sono indispensabili alla nuova musica italiana nella stessa misura e allo stesso modo di Monteverdi, Vivaldi, Frescobaldi e Scarlatti.

Sebbene il canto popolare fosse tenuto in grande conto, la sua importanza non è paragonabile a quella che ebbe in Ungheria, in Spagna e nei paesi slavi: troppo grande e diffusa è in Italia la tradizione della musica d'arte perché al canto popolare rimanga la possibilità di distinguersi per una sua originale fisionomia. Il raggio d'azione del canto popolare rimane assai limitato nel paese di Rossini e di Verdi, di Donizetti e Bellini, e si può dire che, salvo eccezioni di speciali isole etniche, esso si serva del linguaggio musicale elaborato dal melodramma nei tre secoli della sua storia. Alcuni di questi musicisti - specialmente Malipiero e Pizzetti - si rivolsero invece al canto gregoriano, come a una specie di sepolta coscienza musicale della nazione, per attingervi le norme d'una nuova melodia, caratterizzata armonicamente dal sapore modale e ritmicamente dalla duttile obbedienza alla pronuncia della parola.

Oltre al gregoriano, l'altra grande componente di questo nuovo tipo di melodia è il declamato dell'ultimo Verdi (Otello e Falstaff), che in Pizzetti e Malipiero presenta una natura eminentemente vocale, anche nelle composizioni strumentali. La melodia di Casella, invece, è di natura prevalentemente strumentale; egli solo accettò gli aspetti più moderni del cosiddetto ritmo motorio, con caratteri di ostinata accentuazione metrica, che acquisiva dall'esempio di danze popolari, come la tarantella. Il modello gregoriano invece spinse Malipiero e Pizzetti a sviluppare il ritmo piuttosto verso la libertà e la differenziazione, svincolandolo dalla battuta e dal metro, ed ancorandolo alla parola.



Il musicologo tedesco Karl-Heinz Wörner scrive che «l'Italia, una volta in testa in campo operistico, ha saputo conquistarsi un posto di guida e di primo piano anche nel campo della moderna musica strumentale da concerto»; ciò si deve ai protagonisti della generazione dell'Ottanta tanto combattivi e tanto combattuti. Così come spesso polemici erano anche i critici che spalleggiavano l'azione della generazione dell'Ottanta, con in testa Fausto Torrefranca, il quale, essendo nato nel 1883 apparteneva anche cronologicamente a quella stessa generazione e che, insieme al più anziano Luigi Torchi, al più giovane Guido M. Gatti e ad altri studiosi come Giannotto Bastianelli, Guido Pannain, Andrea Della Corte, gettava nel contempo le basi della musicologia italiana.

Casella, Malipiero, Berg e Werfel (foto)

A dire il vero Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella non formarono mai un gruppo nel senso di quello nazionale russo «dei Cinque» o di quello neoclassico francese «dei Sei». Semmai i due più anziani e i due più giovani si collocarono su posizioni stilistiche ed ideologiche più vicine tra



di loro formando così due coppie di cui quella costituita da Malipiero e Casella assunse una netta funzione di relativa avanguardia.

Malipiero e Casella conservarono un costante interesse per l'evoluzione musicale contemporanea: furono toccati entrambi dalla crisi armonica dell'ambiente viennese postmahleriano, e nella originale formulazione artistica di Malipiero si potrà sempre avvertire una certa apertura verso l'espressionismo mitteleuropeo; invece Casella trapassò ben presto verso l'altro polo della musica contemporanea, cioè verso l'esperienza neoclassica elaborata a Parigi nel primo dopoguerra intorno all'esempio di Stravinskij, all'insegna della semplificazione, della chiarezza e dei valori nazionali. Nessuno dei due compositori varcò la soglia dell'atonalità, ma entrambi accettarono la pratica della tonalità liberamente allargata, seguendo la svolta

modale o politonale dell'armonia, congiunta con la rinascita dell'interesse contrappuntistico.



Casella

Scriva Alfredo Casella: «La creazione di uno stile moderno nostro è stato il problema assillante della mia generazione. Quando questa generazione cominciò a pensare, l'unica musica tipicamente italiana era quella operistica ottocentesca e verista piccolo-borghese. Urgeva dunque scuotere a tutti i costi questa idea angusta e antistorica e ricondurre i musicisti prima e le masse più tardi a pensare che ben altre, più profonde, più varie erano le fondamenta della nostra musica».

La scrittura di Casella cerca di ristabilire una purezza preromantica; come scrive lui stesso «una musica di stile indiscutibilmente italiano (...) nella quale si intravedono le vecchie ombre ancestrali di Frescobaldi, di Monteverdi, di Vivaldi, di Scarlatti e di Rossini».

Il fondamento del suo procedere culturale e musicale fu quello di una continua ricerca. Casella assimilò tutte le esperienze che a mano a mano gli si presentavano: dal tardo romanticismo, all'impressionismo, all'espressionismo, prendendone coscienza ma senza mai farsi coinvolgere completamente, nella ricerca di un equilibrio superiore che doveva derivare dalla sensibilità personale e dai caratteri propri della cultura e del gusto italiani.

Indubbiamente, l'esperienza che agì più profondamente e più a lungo sulla sua emotività fu quella espressionistica di Schönberg, che lo porterà a lavori alle soglie della dodecafonia come la Sonatina op. 28 per pianoforte. Con Pupazzetti (per pianoforte a quattro mani e riscritta in due successive versioni, per nove strumenti e per orchestra) si è parlato di «ironia lirica», che si riallaccia alla commedia dell'arte italiana. Comporrà quindi Scarlattiana, per pianoforte e trentadue strumenti, in cui utilizza ottanta temi

presi dalle sonate di D. Scarlatti, e Paganiniana. In quest'ambito di ironico lirismo svetta la Serenata op. 46, per clarinetto, tromba, fagotto, violino e violoncello (la partitura fu inviata ad un concorso di Filadelfia: su 645 concorrenti Casella vinse il primo premio ex aequo con Bartók).

La sua presenza di didatta va ricordata anche per la revisione, tra l'altro, dell'opera omnia di Chopin, del Clavicembalo ben temperato e delle Suites inglesi e francesi di Bach, e di musiche di altri autori fra cui Monteverdi, Vivaldi, Mozart ecc.

A parigi Casella ha occasione di conoscere diversi compositori fra cui anche quelli ungheresi, di cui scrive: "entrai a contatto anche colla nuova arte musicale ungherese. Erano stati eseguiti alla Société Musicale Indépendante alcuni pezzi pianistici di Zoltan Kodály, suscitando un rumoroso scandalo.

E cominciavano a farsi leggere le prime composizioni importanti di Béla Bartók, del quale si intravide subito la fortissima personalità. Quelle musiche interessavano al più alto grado per la loro totale originalità ed indipendenza e si cominciava a vedere quanto la vera musica ungherese fosse diversa dalle troppo note Rapsodie di Liszt, che assai meglio si chiamerebbero «rapsodie zingare»(...) Nel giugno seguente, conobbi per caso a Parigi tre illustri italiani. Il primo era Gian Francesco Malipiero, che si trovava da alcuni mesi a Parigi ma che - non so perché - non era ancora riuscito a trovarmi. Ci legammo subito di fraterna amicizia ed egli mi mise al corrente di quanto accadeva allora in Italia nel campo musicale. Alcune sere più tardi, fui al Châtelet, dove si dava la Pisanella di d'Annunzio colla musica di scena di Ildebrando Pizzetti (che allora era «da Parma») e vi conobbi questo altro nostro compagno di arte e di lotta. Sempre nel medesimo giugno, Busoni diede un recital alla Sala Erard e vi fummo con Malipiero. Avevo già udito varie volte il grande pianista, ma mai avvicinato. Dopo il concerto, fummo tutti assieme in una brasserie del Boulevard des Italiens e si parlò di mille cose."

Nasce così, nel 1916, la Società Nazionale di Musica. Questa associazione sorgeva collo scopo di «eseguire le musiche più interessanti dei giovani italiani, ridare alla luce quelle nostre antiche obliate, stampare le nuove composizioni nazionali più interessanti, pubblicare un periodico, ed infine organizzare un sistema di scambi di musiche nuove coi principali paesi esteri». La presidenza di onore della S. N. M. fu accettata da Toscanini, Busoni e Bossi ed ebbe l'entusiastico appoggio di D'Annunzio. Diventerà poi Società internazionale di musica contemporanea (SIMC), organizzando diverse attività, fra cui il Festival di musica contemporanea di

Venezia (1930). Sempre a Venezia, nel 1924, viene fondata la Società dei Concerti Benedetto Marcello.



Malipiero a Venezia

Gian Francesco Malipiero nacque a Venezia il 18 marzo 1882. Studiò al Conservatorio di Vienna e poi al Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia, diplomandosi in composizione a Bologna nel 1904. La sua vita si svolse tra il Veneto e Roma, prevalentemente ad Asolo, dove lo colse la ritirata di Caporetto. Dal 1921 al 1924 fu insegnante di composizione nel Conservatorio di Parma. Dal 1939 al 1952 diresse il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.

Malipiero è da molti considerato, nel complesso della sua personalità artistica, il massimo rappresentante del gruppo degli anni 80'. In lui sono comunque presenti le caratteristiche comuni agli altri: attiva partecipazione al rinnovamento della cultura musicale italiana del Novecento e coscienza della crisi di valori che colpisce la società borghese, con la conseguente solitudine dell'uomo moderno. Nel suo stile sono presenti i caratteri dell'impressionismo francese soprattutto, ma anche dell'espressionismo, caratteri però che egli assorbe, più che come influenze tecniche, come substrato poetico. La sua musica, di carattere "antiromantico", si basa sul canto gregoriano e sulla monodia italiana del '500, con libertà ritmica e

strutturale, articolazione in episodi, assenza quasi completa di sviluppi tematici ed un fluire rapsodico del discorso.

Oltre ad una numerosa produzione teatrale, copiosa è anche la produzione sinfonica e strumentale.

Malipiero ha pubblicato numerosi volumi storici e autobiografici, ha svolto un'intensa attività di trascrizione e studio di musiche italiane tra il 1500 e il 1700 e ha curato l'edizione di tutte le opere di Monteverdi.

L'opera compiuta dall'azione storica di Casella e Malipiero, negli anni Trenta passò nelle mani dei due maggiori esponenti della successiva generazione del Novecento, Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi, ai quali fu dato di portare a termine quanto i loro predecessori avevano iniziato: la riforma moderna della musica italiana.



## BEWEGLICHE KLAVIERSTUNDE

### Die Integration der Bewegung in den Klavierunterricht

#### 1. Einführung

Als Einführung möchte ich kurz erklären, wie ich auf das Thema „Die Integration der Bewegung in den Klavierunterricht“ gestossen bin. Beim Unterrichten habe ich bemerkt, dass viele Schüler, obwohl musikalisch und intellektuell schon auf beachtlichem Niveau, Schwierigkeiten durch Bewegungsprobleme haben. Ich habe entdeckt, dass das Bewusstsein und Ausführen der richtigen Bewegungen beim Klavierspielen nicht selbstverständlich ist. Die Bewegungsabläufe müssen ebenso geschult werden, wie alle andere Elemente im Musikunterricht. Andererseits zeigt sich eine schnelle und deutliche Verbesserung, wenn die bestehenden Probleme durch Bewegung oder Bewegungsassoziationen gelöst werden.

Als nächster Schritt galt es herauszufinden, wie ich mit dieser Entdeckung umgehe. Ich habe erst einmal bei mir selbst angefangen und nachgedacht, was für eine Verbindung ich zur Bewegung habe und wie sie mir beim Musizieren hilft. Schon als Kind habe ich verschiedenes ausprobiert: klassisches Ballett, Volkstanz, Jazzballett, Majorette, historische Gesellschaftstänze. Während des Studiums habe ich meine Erfahrungen mit Salsa, Samba und Tango erweitert. Dazu sind noch andere Einflüsse gekommen, wie Taijiquan, Kovács-Methode, Dalcroze-Rhythmik, die Anregungen meines Hauptfachlehrers Adalbert Roetschi, der selbst viel mit Bewegung arbeitet. Dabei lernte ich Körperbewusstsein, Gestalten des „unendlichen“ Bewegungsablaufs (Bewegungselemente so aneinander reihen, dass es kein Stopp gibt), Führen – sich führen lassen (vgl. Tango), Gefühl von Spannung – Entspannung, Lockerheit, Energieverteilung. All dies kann beim Musizieren gebraucht werden. So viel zu meiner Vergangenheit. Gegenwärtig erforsche ich, was für Möglichkeiten ich habe, das Gelernte, Erfahrene meinen Schülern zu vermitteln. Dies wird Thema dieser Arbeit sein. Meine Zukunft wird das vollständige Umsetzen in die pädagogische Praxis und künstlerische Tätigkeit sein.

## 2. Die Wurzeln der Zusammenhänge von Musik und Bewegung

### 2.1. Biologische Grundlagen

Dr. Géza Kovács erklärt die Zusammenhänge von Musik und Bewegung folgendermassen<sup>1</sup>. Die primitivsten Bewegungen in der Evolution sind mit Ernährung und Sekretion verbunden. Auf der nächsten Stufe befinden sich Bewegungen aus eigenem Antrieb im Raum um sich zu ernähren, sich zu verteidigen oder zu flüchten. Die ersten Sinnesorgane sind entstanden, um die Beschaffenheit einer Oberfläche, Druck, Wärme, Schmerz, Geruch, Geschmack zu spüren. Man entdeckte, dass das Sehorgan sich viel früher entwickelt hat als das Gehör. Das Gehörorgan entwickelte sich als Komplementärorgan zum Sehen, allerdings mit viel beschränkteren Möglichkeiten. Auf der Verbindung zwischen Gehör und Bewegung basierend sind viele Reflexe entstanden. Ein gutes Beispiel dafür sind die Vögel, die auf ein alarmierendes Geräusch wegfliegen. Wenn Urhandlungen auf Grund auditiven Einflusses entstehen, wird dies immer durch Reflexverknüpfungen und nicht durch das Gehirn gesteuert.

Genau so ist es auch beim Menschen in Bezug zu Musik. Das urmusikalische Schaffen ist spontane Reaktion des Menschen auf die Wirkungen der Aussenwelt und Ausdruck des Seelenzustands. Musikalischer Ausdruck der Freude, Wut, dem Schmerz, Hunger und die dazugehörenden Bewegungen sind überall auf der Welt ähnlich, wie die darauf basierende Hochzeitsmusik, Erntefeste, Kriegstänze, Venus-Orgien oder Trauerzeremonien. Die Stimme oder die Musik bewirkt Ureinprägungen und die dazu passenden Bewegungen, was am meisten bei Kindern zu beobachten ist, da sie noch wenig mit konditionierten Reizen ausgerüstet sind.

In der Genetik war die Fähigkeit der Bewegung schon ziemlich entfaltet, als die Entwicklung der Hörorgane erst begann. Die Verbindung zwischen Bewegung und Melodie existiert schon so lange, dass es auf dasselbe herauskommt, ob ein Reiz musikalisch oder kinästhetisch ausgelöst wird. Beispiel: Ungarische Kinder hörten peruanische Musiker, die ihre Volksmusik spielten. Die Kinder begannen, mit Bewegungselementen aus peruanischen Volkstänzen zu tanzen, obwohl sie sie vorher noch nie gesehen hatten.

---

<sup>1</sup> Vgl. Dr. Kovács, Géza: *Zene és mozgás összefüggéseinek gyökerei*

Im Instrumentalunterricht geht es darum, die durch das Instrumentalspiel ausgelösten schwächeren Reize gegenüber den kraftvolleren Urreflexen zu stärken.

## 2.2. Geschichtliche Grundlagen

Michael Kugler erklärt die Geschichte der Bewegung und Tanz folgendermassen.<sup>2</sup> Die Vorgeschichte der Musik und Bewegung beginnt bei den antiken Griechen, wo das Wort *Musiké* nicht nur die Musik, sondern auch Gesang, Mimik, Tanz und Bewegung beinhaltete. Seit Augustinus wird der Körper als Ort der Triebe negativ bewertet, der Tanz und die dazu gehörende Musik für sündhaft erklärt. Spätestens ab dem Spätmittelalter wird die menschliche Körperlichkeit unter Kontrolle gesetzt.

Im 18. Jahrhundert wird der höfische Tanz und seine Musik beliebt. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wird der Tanz zu einer Randerscheinung des gesellschaftlichen Lebens. Walzer und Galopp werden Mode auch als Ausgleich zur anspruchsvollen Arbeitswelt. Durch die Industrialisierung verändert sich das allgemeine Bewegungsverhalten. Die industrielle Ideologie erscheint auch in der Instrumentalpädagogik, es wird nach spieltechnischer Perfektion gestrebt, das Körpergefühl wird vernachlässigt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verlassen viele Künstler Europa, um ihre Wurzeln zu suchen. Durch die Begegnung mit fremden Kulturen wird auch deren andersartige Körperlichkeit kennen gelernt. Mit der Erscheinung von neuen Musikarten, z. B. mit afroamerikanischen Elementen tritt der Tanz wieder mehr in den Vordergrund.

Die Rhythmik- und Bewegungspädagogik entwickelte sich in verschiedene Richtungen:

- ☛ tänzerische Richtung
- ☛ gymnastische Richtung
- ☛ atemtherapeutische Richtung
- ☛ musikalische Richtung

Die tänzerische Richtung wurde u. a. von Isadora Duncan und Rudolf von Laban vertreten. Die Hauptperson in der gymnastischen Richtung – die weniger mit Musik verbunden war – war Elsa Gindler. Auf ihre Ideen stiess Heinrich Jacoby mit seiner Theorie von der *Entfaltung des Menschen*. Zu

---

<sup>2</sup> Vgl. Kugler 2000, S. 316-330



den Hauptvertretern der atemtherapeutischen Richtung gehört Cl. Schlaffhorst und H. Andersen. Die musikalische Richtung geht auf Émile Jaques-Dalcroze und Carl Orff zurück. Heute gibt es viele andere beliebte Methoden, wie z. B. Alexander-Technik, Feldenkrais-Methode, Ta Ke Ti Na Rhythmus-Pädagogik. Wenige wurden aus der Musik heraus entwickelt, sie sind trotzdem erfolgreich in die Musikpädagogik integriert worden. Kürzlich gibt es neue Initiativen, wie zum Beispiel das Riesenprojekt *Rhythm is it!* mit 250 Tänzerinnen und Tänzer aus verschiedenen deutschen Schulen und den Berliner Philharmonikern. Was sie innert kürzester Zeit mit Kindern erreichen, die teilweise noch nie getanzt haben, ist unglaublich.

### 2.3. Klavierpädagogische Grundlagen

Couperin erwähnt bereits in „L'art de toucher le Clavecin“ Bewegungs- oder Dehnungsübungen für die Hände. „Die, die spät anfangen oder sich schlechte Technik aneigneten, haben schlechte Gewohnheiten, die durch Dehnen der Finger geändert werden sollen.“<sup>3</sup> Handübungen, als Hilfsmittel des Instrumentalunterrichts wurden zuerst von Jackson vorgeschlagen in seinem Buch *Finger- und Handgelenk-Gymnastik*. Auch Liszt wurde aufmerksam auf Anna Lukács-Schuks Buch *Die Reformen der Klavierpädagogik*, wo es um die Verbesserung des Klavierunterrichtes durch Handübungen ging. E. Piccirilli veröffentlichte in seinem 1914 erschienenen Buch *Ginnastica e massaggio della mano* 14 Übungen, die angeblich auch Liszt anwandte. Eines der neueren Bücher zum Thema ist *Hand gymnastics* von R. Prentice.

### 3. Methoden

Mit folgenden drei methodischen Bereichen habe ich mich auseinandergesetzt.

---

<sup>3</sup> Vgl. Gát 1964, S. 202

### 3.1. Methode Jaques-Dalcroze

#### Seine Laufbahn

Émile Jaques-Dalcroze wurde 1865 in Wien als Sohn eines waadt-ländischen Geschäftsmanns geboren, seine Mutter stammte aus der Deutschschweiz. Die ersten musikalischen Erlebnisse hatte er in der österreichischen Kaiserstadt in der Zeit von Johann Strauß u. a. 1875 kehrte die Familie nach Genf zurück. Im Alter von sechs Jahren erhielt Émile ersten Klavierunterricht. Allerdings war die erste Erfahrung mit dem Instrument nicht die glücklichste, da seine Lehrerin ihm verbat zu improvisieren. Sie verlangte ausschliesslich Tonleitern und Übungen. 1877 begann er am Genfer Konservatorium seine Musikausbildung. Sieben Jahre später immatrikulierte er am Conservatoire de Musique in Paris. Er nahm Kompositionsstunden bei Gabriel Fauré und Schauspielunterricht bei Denis Talbot. 1886 nahm er eine Kapellmeisterstelle in Algerien an. Hier lernte Dalcroze die algerische Musik, Rhythmen und Tanztraditionen kennen, welche ihn sehr beeindruckten und wahrscheinlich einen grossen Einfluss auf seine spätere Rhythmik-Konzeption ausübten. 1887 zog er nach Wien zurück und nahm wieder Kompositionsunterricht, dieses Mal bei Anton Bruckner. 1891 wurde er Lehrer für Harmonielehre am Genfer Konservatorium. Auch als Komponist hatte er Erfolg. Seine Studenten am Konservatorium zeigten gravierende rhythmische Mängel, worauf er Überlegungen zur Reform des Theorieunterrichtes anstellte. Bis 1906 entwickelte er die Rhythmische Gymnastik. Vier Jahre später wurde er nach Hellerau (bei Dresden) berufen. Geplant war, dass die sich dort abspielenden sozialen Reformen durch eine Kulturreform ergänzt würden. Das Hellerauer Festspielhaus, das zukünftige Zentrum der „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ wurde eröffnet. Hier entwickelte Dalcroze seine Methode weiter, Hand in Hand mit der Theaterreform des schweizerischen



Bühnenbildners Adolphe Appia. Bis 1914 verbreiteten sich seine Ideen über ganz Europa. Während er in Genf weilte, brach der erste Weltkrieg aus und er konnte nicht mehr nach Deutschland zurück. Dalcroze blieb in Genf, wo er 1915 das „Institut Jaques-Dalcroze“ gründete.

Dalcroze aus der Sicht der Zeitgenossen: Laut Friedrich Klose<sup>4</sup> war Dalcroze temperamentvoll und immer zu Spässen aufgelegt, im Alltag griff er gerne zu seiner schauspielerischen Begabung. „Er gestikulierte plötzlich mit den beiden Armen gleichzeitig, oder marschierte auf der belebten Strasse zu einer irgendwoher tönenden Melodie in Synkopen.“<sup>5</sup>

Appia meint: „Jeden sieht er als Individualität und jeden behandelt er als Einzelwesen, das sich ihm anvertraut hat.“<sup>6</sup>

Ich finde es wichtig den Lebenslauf von Dalcroze detailliert zu betrachten, denn viele spätere Erkenntnisse wurzeln auf seine Ideen.

## Die Grundgedanken der Dalcroze – Methode

### Rhythmus und Bewegung

Dalcroze meint, der Rhythmus sei das lebendige Wesen des Gefühls und die Basis des musikalischen Ausdrucks und Verständnisses. Rhythmus ist Bewegung, er steht in Abhängigkeit von den Faktoren Raum, Zeit und Dynamik. Eine Bewegung an sich hat noch keinen Ausdruckswert, es muss auch die Dynamik hinzugefügt werden. Wesentliches Element des Rhythmus ist der Takt. Das Fundament für den musikalischen Takt befindet sich im Körper: der Pulsschlag, der Gang und die Atmung. Der Rhythmus ist eigentlich körpereigenen Bewegungen entlehnt. Die Fähigkeit, Rhythmus, also Bewegung auszuführen soll durch Training der Muskeln und des Gehörs geschult werden. Mittels Automatisierung verschiedener körperlicher Bewegungen wird Körperbeherrschung erworben und dadurch geistige Freiheit ermöglicht.

---

<sup>4</sup> Friedrich Klose (1862-1942): Stammte ebenfalls aus der Schweiz und studierte bei Bruckner. Mit Dalcroze lernten sie sich in Wien kennen und wurden gute Freunde.

<sup>5</sup> Kugler 2000, S. 37

<sup>6</sup> Kugler 2000, S. 90

## Pädagogischer Ansatz

Dalcroze benutzt die Rhythmik als Musik- und Körpererziehung, die zur Entfaltung des Menschen in seiner **persönlichen und sozialen Entwicklung** dient. Die Musik ist dabei sowohl Mittel als auch vor allem Ziel der Erziehung. Dalcroze setzt den Schwerpunkt nicht nur auf die fachliche Kompetenz der Studierenden sondern auch auf ihre seelische Entwicklung. Ein schönes Beispiel dafür ist, dass er seine Schüler von Anfang an aufforderte, ihm schriftlich ihre Eindrücke über das Studium mitzuteilen. Er bezog die Anregungen seiner Studenten in den Unterricht mit ein.

**Spontaneität und Improvisation** waren ihm selbstverständlich, sowohl im Alltag als auch im Unterricht. Er integrierte gerne spontane Vorschläge der Schüler in die Lektionen. Seine Ideen sind bloss in Skizzen überliefert. Ausserdem unterrichtete Dalcroze nicht nach immer gleichem Lehrplan, aus seinen Mittel wählte er diejenigen aus, die der gegebenen Unterrichtssituation am meisten entsprachen.

## Vielfältigkeit

- als Persönlichkeit
- hinsichtlich der Lerninhalte
- hinsichtlich der methodischen Strukturen

Dalcroze war zweifellos vielseitig: Musiker, Komponist, Pädagoge, Theatermann, Schriftsteller und Forscher in einer Person. Sein Unterricht wurde auch von vielen verschiedenen Faktoren geprägt, z. B. durch die Zusammenarbeit mit Adolph Appia, dem Bühnenbildner. Er wandte vielfältige Lerninhalte an, z. B.: rhythmische Atemführung, musikalische Rhythmen und Metren, unabhängige Bewegungen. Ebenso vielfältig waren seine methodische Strukturen, z. B.: verbale, schriftliche, auditive und bewegungsmässige Aufgabenstellung, Übungen mit oder ohne Klavierbegleitung.

## Die Methode

Dalcroze entwickelte ein System, in dem man sich nach den oben genannten Prinzipien mit Rhythmus und Bewegung auseinandersetzt. Es wurde in drei verschiedene Fächer gegliedert:

- Solfège
- Rhythmische Gymnastik
- Klavierimprovisation

Praktische Umsetzung der rhythmischen Gymnastik.

Die wichtigsten Lernfelder:

- **Atmung.** Dalcroze hält die Atmung für die wichtigste aller lebenserhaltenden Funktionen. Durch die Atemübungen soll eine quantitative und qualitative Verbesserung der Atmung erreicht werden, welche sich den musikalischen Abläufen anpassen kann.
- **Muskeltonus.** Übungen zum Wahrnehmen von muskulärer Spannung und Entspannung. Dalcroze setzt musikalische Dynamik in direkten Bezug zu körperlichen Spannungsverläufen.
- **Koordinationsfähigkeit und Reaktionsfähigkeit.**

Im Rahmen dieser Arbeit beschränke ich mich vorwiegend auf das Lernfeld Koordinations- und Reaktionsfähigkeit und stelle einige Übungen detailliert vor.

### **Gehübungen (Exercice de marche)**

Gehübungen existieren auch heute in vielen Varianten in der rhythmischen Erziehung. Der Takt, das Metrum an sich kann so gelernt werden.

(Viertelnote): Schritt

(Achtelnote): 2 × so schnelle Schritte

(Halbe): Schritt + Dehnung (Gewichtsverlagerung)

Den betonten Schlag wird durch Stampfen hervorgehoben und dazu *schwer-leicht* gesagt.

### **Übungen für die Unabhängigkeit der Gliedermassen**

Man unterscheidet in den Übungen drei verschiedene Körperbereiche: Kopf, Arme und Beine.

- Kopf:**
- Beugebewegung abwärts und aufwärts
  - Drehbewegung nach links und rechts
  - Neigung nach links und rechts
- Arme:**
- Taktierbewegung mit dem ganzen Arm
  - Taktierbewegung mit der Hand

- Kreisbewegung und Halbkreisbewegung des ganzen Armes
- Beine: • Kreisbewegung im Fussgelenk
- Ferse-Spitze-Bewegung im Stehen

Die Einzelbewegungen können auf verschiedene Arten miteinander kombiniert werden.

- a, Eine Taktart wird von zwei Körperteilen mit gegenläufigen Bewegungen dargestellt
- b, Zwei Taktarten werden von zwei verschiedenen Körperteilen ausgeführt
- c, Eine Schrittbewegung am Platz wird mit Taktieren der Arme kombiniert.

Beispiel\*: Die Melodie von *Bruder Jakob* wird gesungen.

Dazu wird der Rhythmus geschritten und geklatscht. Im Kanon: singen und klatschen zusammen, Füße um ein Viertel verschoben. Das Klavier kann mithelfen: r. H. = Stimme, l. H. = Füße

Die gleiche Übung kann so ausgeführt werden, dass das Klavier eine zweistimmige Melodie spielt und die Schüler diese durch Gehen und Klatschen imitieren. Statt zu klatschen können Holzstäbchen benutzt werden.

**Übung für die Entwicklung der spontanen Willenstätigkeit** (Exercices pour le développement de la volonté spontanée) Hier wird das schnelle Reagieren auf Impulse geübt, die vom Lehrer durch das Kommando „Hop“ ausgelöst werden.

- a, Die Bewegung wechselt von einem Körperteil auf einen anderen, oder die Rollen der Körperteile werden vertauscht.
- b, Der Bewegungsablauf wird durch das Einführen eines Sprungs, Richtungswechsels oder Taktwechsels geändert.
- c, Im Klavierunterricht wird der Wechsel im Rhythmus, Tempo oder in der Tonart durchgeführt.

Beispiel\*: Verschiedene Taktarten werden durch das Spielen mit einem Ball geübt.

2/4 – Takt: ab und auf

3/4 – Takt: ab, auf und Handwechsel

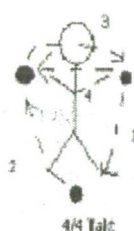
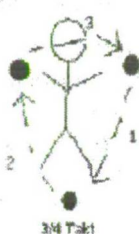
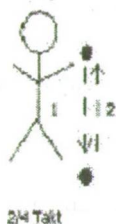
4/4 – Takt: ab, auf und 2x Handwechsel

---

\* Die Beispiele sind der Rhythmiklektion entnommen, wo ich hospitiert habe.

Es wird dazu Musik gespielt, auf das Kommando *Hip* folgt 2/4, auf *Hop* 4/4 Takt.

Dasselbe kann sitzend aufgeführt werden, so wird das Tempo wesentlich schneller (kleinere Amplitude).



### ***Übung für die Entwicklung der spontanen Willenstätigkeit***

#### **Marschunterbrechungsübungen (Exercices d'arrêt)**

Das Anhalten und Unterbrechen einer Bewegung wird hier geübt als Vorbereitung für die Ausführung von Phrasierung und Pausen.

Beispiel\*: In der Gruppe werden beliebige Bewegungen auf Initiative eines Gruppenmitgliedes im Raum aufgeführt. Auf ein deutliches körperliches Zeichen von jemandem muss jede Person stoppen. Kann auch sitzend praktiziert werden.

#### **Übungen mit wechselnden Taktarten (Exercices d'alternance de mesure)**

Ziel ist das Erlernen der Vorstellung und Ausführung von metrischen Strukturen.

Beispiel\*: vgl. Übung für die Entwicklung der spontanen Willenstätigkeit.

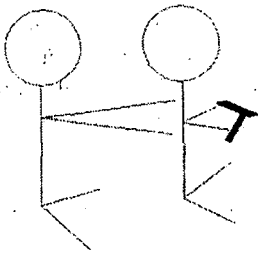
#### **Gehörübungen (Exercices d'audition)**

Auf dem Klavier wird ein kurzes Musikstück vorgespielt, das die Schüler anhören und zur Musik umhergehen.

#### **Taktile Rhythmikübung**

Sie wird bei Dalcroze nicht so erwähnt, ist aber in der Rhythmikstunde vorgekommen.

Beispiel: in Paaren sitzend. Der eine klopft dem anderen einen Rhythmus auf dem Rücken (nicht hörbar), der von der anderen Person um einem Viertel verschoben mit Hilfe von Holzstäbchen wiedergegeben wird.



### **Taktile Rhythmikübung**

#### **Meine eigene Erfahrung**

Meine Hospitation in der Rhythmiklektion hat mir vieles von den dalcrozischen Ideen klargemacht. Es war faszinierend zu sehen, wie die verschiedenen Rhythmen dem Körper eigen wurden. Obwohl nur am Rhythmus gearbeitet wurde, kam immer auch Klavermusik hinzu und so wurde die Verbindung zum Gesamtmusikalischen gewährleistet. Die Übungen waren sehr farbig, spielerisch, auch für Kinder geeignet.

#### **Meine eigene Faszination**

Folgendes hat zu meiner Faszination über die Unterrichtsweise Dalcrozes beigetragen.

1. Seine Auffassung der eigenen Methode. Schliesslich geht ihm die musikalische Entwicklung über die menschliche Entwicklung. Es ist wichtig, als Lehrperson dieses Hauptziel nicht vor lauter Details aus den Augen zu verlieren.
2. Improvisation als pädagogisches Prinzip. Improvisation und Flexibilität sind wesentlich in der pädagogischen Tätigkeit. Ich erfahre dies an mir selber.
3. Zusammenarbeit der Künste/Wissenschaften. Die vielen Einflüsse, die Zusammenarbeit mit den unterschiedlichsten Menschen (E.



- Ysaye, M. Lussy, E. Claparède, A. Appia<sup>7</sup> baute Dalcroze auch in den Unterricht ein. Ich merke auch, wie inspirierend es sein kann, viele Bereiche, viele Sinne in den Musikunterricht mit einzubeziehen.
4. Sein Kunstbegriff. Für Dalcroze ist Form, Regel, Perfektion und Verstand von sekundärer Bedeutung, da sie ohne das Gefühl und die Kreativität des Künstlers keinen Wert haben. Bei Musikern und darstellenden Künstlern ist Technik zwar wichtig, Musik und Schauspiel können aber nicht ausschliesslich von ihr leben, weil sonst der Künstler durch die Maschine ersetzbar wäre.<sup>8</sup>
  5. Reformideen für den Klavierunterricht. Sie sind meiner Meinung nach auch heute noch aktuell.
    - ↳ Bei manchen Eltern wird schnellster Fortschritt erhofft. Dadurch besteht die Gefahr, dass der Unterricht „produktorientiert“ und mechanisch wird.
    - ↳ Neue Lernfelder für die Forderung des alltäglichen Musizierens: Spiel nach Gehör, Begleiten von Liedern, Ensemblesmusizieren.
    - ↳ Vor dem Instrumentalunterricht: Entwickeln des Gehörs und musiktheoretischer Unterricht.<sup>9</sup>

## 3.2. Taijiquan

### Geschichte des Taijiquan

Das Taijiquan ist eine traditionelle, über vierhundert Jahre alte chinesische Bewegungskunst. In China selbst wird es als Ausdruck des kulturellen Selbstverständnisses und als wesentliches Mittel für die persönliche Vervollkommenung betrachtet. Ursprünglich wurde es als eine Kampfkunst entwickelt. Dabei widmet es sich dem Problem, wie Schwächere sich gegen Stärkere durchsetzen, wie mit geringem Kraftaufwand eine grosse Wirkung erzielt werden kann. Ab den Dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts wird Taiji auch in Europa bekannt und auf verschiedenen Ebenen benutzt: als Kampfkunst, als gesundheitsfördernde Gymnastik, als Meditation, als Entspannungsübung zur Stärkung von Geist und Psyche und – wie wir später sehen werden – in der Musikpädagogik.

---

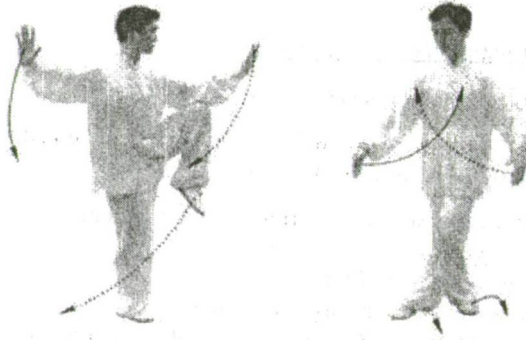
<sup>7</sup> Mathis Lussy Klavierpädagoge, Eugene Ysaye Violinist, Edouard Claparède Psychologe, Adolphe Appia Bühnenbildner.

<sup>8</sup> Vgl. Richter

<sup>9</sup> Vgl. Kugler 2000, S. 142-147

### Die Art des Bewegens

Taijiquan wird immer noch in der traditionellen Unterrichtsweise, in sogenannten Formen übermittelt. Die Formen sind Abfolgen bestimmter, festgelegter Bewegungen, die ursprünglich dem Bereich des waffenlosen Zweikampfes entstammen. Diese Bewegungen werden langsam und sanft aufgeführt.



### *Taijiquan Formen*

#### Konzepte des Taijiquan

Zum besseren Verständnis der Bewegungsprinzipien des Taijiquan ist die Beschäftigung mit den wesentlichen Konzepten erforderlich. Sie bilden das Fundament für das Verständnis der Prinzipien des Taijiquan in den frühen Schriften.

1. Die Lehre von yin und yang: Wechselwirkung zweier entgegengesetzter, sich ergänzender und ineinander übergehender Kräfte. Von diesen ständig wandelnden Zuständen entsteht die Kontinuität der Bewegung, die auch im Taijiquan gefordert wird.
2. Der Begriff „qi“: es gibt keine deutsche Entsprechung. Der Begriff wird im Zusammenhang mit bestimmten Atemtechniken verwandt, und das Prinzip einer fließenden, unblockierten Bewegung dargestellt.
3. „Jin-Kraft“: auch unübersetzbar. Es ist die Reduktion von Körperspannungen, eine bestimmte Körperorganisation.
4. menschliche Bewegung:

- raumbezogener Ansatz: Bewegung als Veränderung einer Position im Raum.
- formbezogener Ansatz: Bewegung als Veränderung der Gestalt im Sinne einer Transformation.
- gewichtsbezogener Ansatz: Bewegung als Änderung von Gewichtsverhältnissen
- abgrenzende Betrachtung: Bewegung im Gegenteil zu Ruhe.

### Bewegungsprinzipien des Taijiquan<sup>10</sup>

#### Allgemeinen Bewegungsprinzipien:

Sie sind sehr eng miteinander verbunden, ein einzelnes Prinzip kann nicht von den anderen isoliert werden.

1. Verbindung aller Körperteile zu einer Einheit
2. Leichtigkeit und Wendigkeit
3. Vermeidung von Kraft
4. Zentrierte Aufrichtung des Körpers
5. Organisation der Bewegung von unten nach oben
6. Das Sinkenlassen von Körperteilen zur Auslösung einer Bewegung
7. Die Auflösung statischer Zustände durch den dynamischen Wechsel bipolar differenzierter Eigenschaften und Bewegungen.

#### Spezielle Bewegungsprinzipien:

1. Die Bewegung der Füße bildet die Basis für alle Bewegungen
2. Eine Verhärtung der Beinmuskulatur wird durch den Wechsel von Leere und Fülle vermieden.
3. Der Bereich um den Damm wird abgesenkt und geöffnet.
4. Die Hüfte koordiniert die Bewegungen von Ober- und Unterkörper
5. Schultern und Ellbogen werden gelöst und sinken hinab.
6. Die Bauchmuskulatur wird gelöst.
7. Die Brust wird zurückgehalten, der Rücken wird gehoben.
8. Die Hände werden mit einer Bewegung des ganzen Körpers geführt.
9. Der Scheitelpunkt des Kopfes wird kraftlos aufgerichtet.

---

<sup>10</sup> Vgl Landmann

## Taijiquan in der Musikpädagogik

Einige der obengenannten Prinzipien sind sehr abstrakt und beschreiben einen kaum erreichbaren Idealzustand. Darum lassen sich vier Kernprinzipien herausfiltern, die auch gut beim Musizieren angewandt werden können.

1. Bewegungen mit einer Entspannung beginnen.
2. Anstrengung reduzieren.
3. Möglichst viele Teile des Bewegungsapparates einsetzen.
4. Möglichst in freien Bewegungsräumen bewegen.

Zunächst werde ich einigen Übungen beschreiben, die von Hannelore Hübener<sup>11</sup> ausgearbeitet wurden. Sie sind gut in den Klavierunterricht integrierbar.

Übung Nr. 1.: „Mobilisierungsübung“: Verwendet die Idee der kontinuierlichen Bewegung und der Einsetzung von vielen Körperteilen. Kann gut angewandt werden, wenn der Schüler müde oder generell verspannt ist. Im Stehen hängen die Arme locker. Die Gelenke der Finger bewegen sich leicht, im kleinen Bereich. Nach und nach werden die Mittelhandknochen, das Handgelenk, das Ellenbogengelenk und der Schulterbereich mit Schlüsselbein und Schulterblatt bewegt. Weitere Bereiche des Körpers bis zu den Füßen können miteinbezogen werden. Die Wirkung wird noch grösser, wenn der rechte und linke Arm nicht gleichzeitig, sondern nacheinander bewegt wird und dabei auf Unterschiede zwischen beiden Seiten geachtet wird.

Übung Nr. 2: Hier wird am meisten das 7. allgemeine Bewegungsprinzip (s. o.) vertreten. Der Schüler hat Probleme, bei schnellen Läufen die Finger gleichmässig zu bewegen. Der Schüler spielt die Stelle langsam durch. Während des Spielens wird die Aufmerksamkeit in die Fusssohlen gelenkt, der Kontakt zum Boden gespürt. Nachher wird sie wieder in die Fingerbeeren gelenkt, der Kontakt zu den Tasten gespürt (auch dessen Material, Temperatur usw.). Diese Übung kann auch auf eine andere Art aufgeführt werden. In jeder Hand soll der Schüler einen kleinen Ball halten und versuchen, das Material vom Ball genau zu ertasten.

---

<sup>11</sup> Vgl. Hübener-Landmann. Hannelore Hübener ist Diplommusiklehrerin für Querflöte und Allgemeine Musikerziehung. Freischaffende in Hamburg, arbeitet mit dem Taijiquan und der Jacoby-Gindler-Methode.

Übung Nr. 3: Hier wird die Organisation des Körpers geübt (siehe Konzepte des Taijiquan Nr. 3, Jin-Kraft). Mit folgender Assoziation wird die optimale Körperorganisation mit geringem Aufwand erreicht. Das Skelett erfüllt die wesentliche Stützfunktion, so dass in vielen Muskeln die Spannung gelöst oder verringert werden kann.

### Über meine persönliche Erfahrung

Ich hatte selber die Möglichkeit, im Rahmen eines Kurses<sup>12</sup> mit den Grundformen des Taijiquan bekannt zu werden. Die langsamen, fließenden Bewegungen hatten eine bisher für mich unbekannte Wirkung. Mich faszinierte, wie viel Ausdauer und Konzentration es braucht die grundlegenden Elemente zu erlernen. Wenn man aber einmal die im gesamten Körper fließende Energie erfahren hat, wird man es nie vergessen.

### **3.3. Kovács – Methode**

#### **Dr. Géza Kovács**

(1916-1999), ungarischer Wissenschaftler und Musiker, beschäftigte sich ab dem Ende der 50er Jahre intensiv mit den Bewegungsproblemen der Musiker. Er fand einen Zusammenhang zwischen ihren Berufskrankheiten



und ihrem Lebensstil. Er glaubte, dass die Begabung allein nicht genügt, um das gewünschte künstlerische Niveau zu erreichen, es muss auch das Gleichgewicht zwischen Intellekt und physischem Zustand gefunden werden. Musiker verbringen nur einen Teil ihrer Zeit mit Musikausübung, der grösste

Teil ist Alltagsbeschäftigungen gewidmet. Es geht darum, ihre Aufmerksamkeit auch auf diesen Teil zu lenken und zu lernen, wie man sich entspannen kann, Energie tanken kann usw.

Professor Kovács wurde aufgefordert, an der Franz Liszt Akademie Budapest als Gesundheitsforscher zu arbeiten. Zwölf Jahre lang studierte er

---

<sup>12</sup> Taijiquan – Wahlfachkurs an der HMT bei Martina Bovet, SS 2004

die verschiedenen gesundheitlichen Probleme der Musiker. Mit Hilfe von Dr. Zsuzsa Pásztor arbeitete er eine Methode zur Vorbeugung von physischen und mentalen Problemen von Musikern aus, *Pflege der Arbeitsfähigkeit von Musikern* genannt. Dr. Kovács gab seine Erfahrungen in einem Bewegungskurs für Studierende an der Liszt Akademie weiter. Hier trainierten die Studenten ihre Körper durch verschiedene Bewegungsübungen. Seine eigene Meinung über die Wichtigkeit der Bewegung<sup>13</sup>:

„Die Bewegung, ausgeführt vor und während des Musizierens, bereitet einen optimalen Körperzustand bei grosser Nervenaktivität vor. Sie normalisiert den Kreislauf und die Atmung, sorgt für Nachschub für Zellen und Gewebe, sowie für den Transport des Endproduktes beim Stoffwechsel. Sie schützt die Hand vor Überanstrengung, verhindert die Ermüdung von Schultern, Nacken, Rücken, Hüfte, die Verspannung von den Beinen und die Verschlechterung der Haltung. Sie hält die Aufmerksamkeit und das Interesse, die Emotionen und die Begeisterung frisch. Das Lernen wird schneller, die Gefahr der Langeweile wird nicht mehr bestehen.“

#### Luftballonübungen

1. Einen Luftballon auf dem Boden mit dem Unterarm hüpfen lassen. 10-20-mal.
2. Den Luftballon auf dem Boden mit dem Schienbein hüpfen lassen. 10-mal/Bein.
3. Den Ballon hochwerfen, ihn mit ausgestrecktem Finger fangen, dann sanft bis zum Boden runterholen. Wiederholen mit jedem Finger.
4. Kleine Grätschstellung, die linke Hand ruht auf dem unteren Rücken. Den Ballon mit der rechten Hand um sich herum hüpfen lassen, rund um sich herum führen. Dann das gleiche in die Gegenrichtung. 2-3 Mal in beiden Richtungen.
5. Den Luftballon vor sich mit beiden Händen in die Luft werfen, aber mit geschlossenen Augen. 10 Mal.
6. Den Ballon auf einen Tisch stellen und möglichst in einem Atemzug hinunter blasen. 2-3-mal.

---

<sup>13</sup> Folgender Abschnitt ist aus dem Buch *Die musizierende Hand* (Dr. Géza Kovács) von mir zusammengefasst und übersetzt.

Kovács' Methode wurde von vielen führenden Musikern respektiert und praktiziert, wie z. B. von György Kurtág, István Antal, Imre Ungár.

### Meine eigene Erfahrung mit der Methode

1997, noch als 13-jährige Klavierschülerin, hatte ich das Glück, die Methode von Professor Kovács kennen zu lernen. Im Rahmen einer EPTA – Konferenz<sup>14</sup> leitete Dr. Kovács eine Turnstunde mit einer Auswahl von Luftballonübungen. Darauf folgend gaben wir ein Konzert. Es gelang bestens, ich konnte völlig gelöst spielen. Ich spürte eindeutig die gute Wirkung der vorherigen Übungen. Bei meiner Auseinandersetzung mit dem Thema „Bewegung“ kam mir wegen dieser guten Erfahrung sofort die Kovács - Methode in den Sinn. Ich möchte unbedingt weitere Erfahrungen, jetzt als Musikpädagogin, mit dieser Methode machen.

### **Dr. Zsuzsa Pásztor**

Dr. Zsuzsa Pásztor<sup>15</sup> arbeitete zuerst als Assistentin an der Seite von Professor Kovács. Ab 1969 übertrug sie seine Übungen auf den Klavierunterricht. Zuerst benutzte sie sie als Erholung innerhalb der Klavierstunde. Die gute Wirkung der Übungen war eindeutig. Inzwischen bemerkte sie aber, dass die Schüler, die die Erholungsübungen praktizierten, viel grössere Fortschritte auch in der Instrumentaltechnik machten.

### Wirkungen in der Klavierpädagogik

1. Die Voraussetzungen der musikalischen Tätigkeiten werden bereits vor dem Instrumentalspiel geschaffen. Zum Beispiel:
  - Ist die Koordination der Unterarm- und Handmuskeln ausgearbeitet, wird das Legato-Spiel einfach.
  - Ist das Handgelenk elastisch, sind die Anpassungsbewegungen selbstverständlich.
  - Sind die zweiseitigen Nervenzentren isoliert, kann die Unabhängigkeit der Hände gut gelernt werden.
2. Zeit sparen. Grosse Bewegungen aktivieren einen grösseren Apparat im Körper, was besser eingeprägt werden kann.
3. Physisches Fühlen beim Instrumentalspiel:

---

<sup>14</sup> European Piano Teachers' Association – Konferenz in Debrecen, Ungarn, 1997

<sup>15</sup> Dr. Zsuzsa Pásztor studierte an der Liszt Akademie Budapest Hauptfach Klavier in der Klasse von Kadosa Pál, unterrichtete 40 Jahren an einer Budapester Musikschule.

- Fingerbeerengefühl
  - Einheitsgefühl von Fingern und Arme
  - Elastizität des Handgelenkes
  - Funktion des Ellbogens
  - Tast-, Bewegungs-, Raum-, Gleichgewichtsempfindung (dadurch auch das Gehör)
  - Visuelle Bewegungsauffassung und Nachahmungsfähigkeit
4. Musikalisches Zeitgefühl.
    - Hilft beim Erwerben des Tempogefühls, des regelmässigen Pulses.
    - Lernen von Rhythmen: Triole, punktierte und bulgarische Rhythmen.
  5. Aufwärmen vor dem Üben oder Konzert.

#### Beschreibung der Übungen

##### **Anschlagsbewegung**

1. Den Luftballon hinauf schlagen mit leicht gebogenen Fingern, wie beim Klavierspielen (die Hand ist auf Brusthöhe hinausgestreckt). Der Ballon springt etwa 1-2 cm.
2. Den Ballon auf einem Stuhl hüpfen lassen auf 1-2 cm Höhe.
3. Den Luftballon mit den Fingernägeln hinauf schlagen. Die Bewegung ist klein, kommt vom Fingeransatz (gestreckte Finger).
4. Den Luftballon über dem Kopf schlagen.

##### **Wirkung der Übungen:**

- Verfeinern des Tastsinns
- Entwickeln des Fingerspitzengefühls, des Gefühls für einheitlichen, gelösten Arm.

Variationsmöglichkeiten: den Ballon auf den Boden oder an die Wand schlagen. Es kann auch mit einem bestimmten Fingersatz geübt werden.

Pentachord: 1-2-3-4-5-4-3-2-1

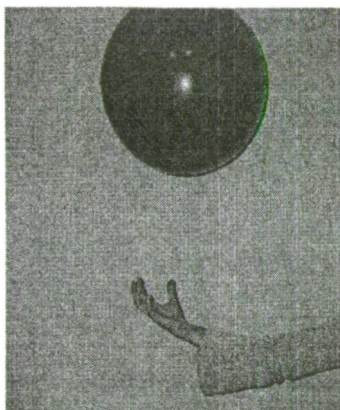
Tonleiter: 1-2-3-1-2-3-4-5

Akkordbrechung: 1-3-5, 1-2-5

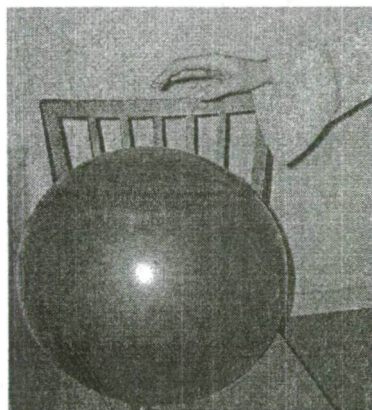
Doppelgriffe: 3 4 5 5 4 3 2

1 2 3; 1 1 1 1

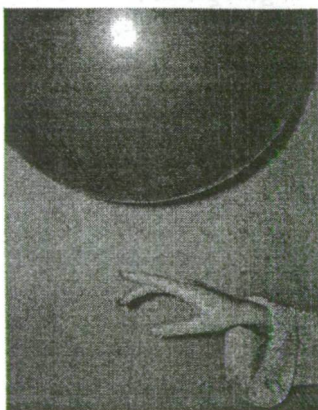




*Anschlagsbewegung – Übung Nr. 1*



*Anschlagsbewegung – Übung Nr. 2*



*Anschlagsbewegung – Übung Nr. 3*



*Anschlagsbewegung – Übung Nr. 4*

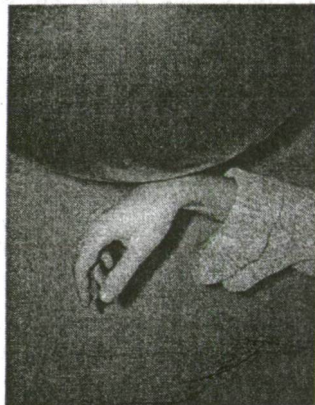
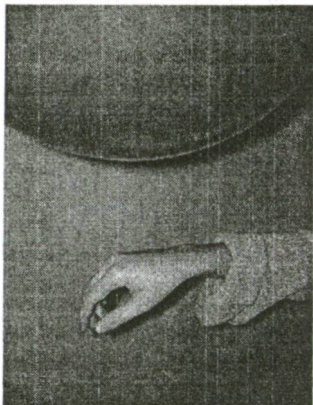
### **Empfindung des elastischen Handgelenks**

1. Den Luftballon mit dem Handrücken hinauf schlagen, direkt auf dem Handgelenk (ausgestreckter Arm). Die Hand ist weich, das Handgelenk bewegt sich wellenartig. Im Moment des Schlages

hängt die Hand locker nach unten, nachher ist das Handgelenk in gerader Position.

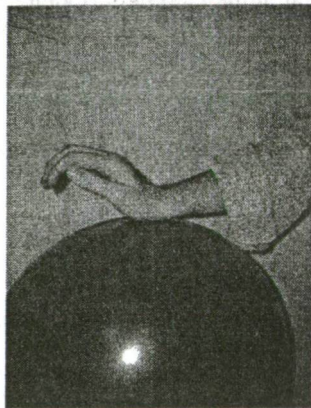
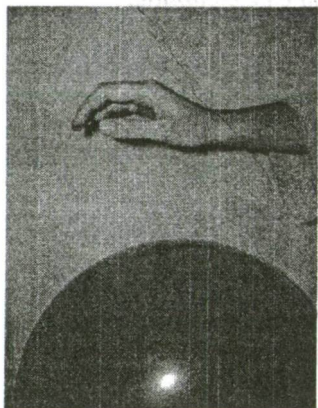
2. Den Luftballon auf den Boden schlagen mit dem unteren Teil des Handgelenks. Der Ballon soll bis zur Hüfthöhe springen. Im Moment des Schlages sinkt das Handgelenk ab, nachher kommt es wieder hoch (umgekehrt von Nr. 1).

Einzelnen und auch mit beiden Händen zu üben.



*Elastisches Handgelenk – Übung Nr. 1*

*Elastisches Handgelenk – Übung Nr. 1*



*Elastisches Handgelenk – Übung Nr. 2*

*Elastisches Handgelenk – Übung Nr. 2*

## **Akkordspiel**

1. Einen Ball auf dem Boden hüpfen lassen bis zur Hüfthöhe, einzeln, mit beiden Händen abwechselnd und zweihändig. Diese Bewegung ist ähnlich zur vorherigen mit dem Ballon, aber sie braucht mehr Kraft und schnellere Reaktion.

Für Schüler mit schwachen Händen und kleinem Ton empfiehlt es sich, die folgenden zwei Übungen auch zu lernen. Sie kräftigen die Arme und die Schultern.

2. Die gleiche Übung, aber mit dem Unterarm.
3. Die gleiche Übung, aber mit den Ellbogen.

## **Repetition**

Den Ball zuerst wie beim Akkordspiel bis zur Hüfthöhe hüpfen lassen. Nachher bis Kniehöhe, Unterbeinmitte, Knöchelhöhe. So wird der Schwierigkeitsgrad der Übung nach und nach gesteigert.

Variationsmöglichkeiten: Während der Schüler diese Übung macht, spielt der Lehrer das Stück mit dem entsprechenden Repetitionsproblem auf dem Klavier vor.

## **Unabhängigkeit der Hände**

1. Ballhüpfen auf dem Boden mit zwei Bällen gleichzeitig.
2. Ballhüpfen auf dem Boden mit zwei Bällen abwechselnd.

## **Rotation**

Den Luftballon hinauf schlagen mit Handfläche und Handrücken abwechselnd. Der Arm ist auf Brusthöhe gestreckt. Die Finger sind locker, der Ballon springt etwa 1-2 cm. Variationsmöglichkeit: Den Ballon auch auf dem Boden, einem Stuhl oder einem Tisch hüpfen lassen.



*Rotation - Übung*



*Rotation - Übung*

### **Anpassungsbewegungen**

Im guten Instrumentalspiel steht die Aktivität des ganzen Körpers hinter jedem Ton, wobei jeder Muskel nur so viel als nötig arbeitet.

Aufschlagen und Fangen des Luftballons mit den Fingerbeeren. Den Ballon hoch in die Luft werfen, ihn mit ausgestreckter Fingerspitze holen und herunter bis zum Boden bringen. Die Bewegung ist dann gut, wenn die herunter kommende Bewegung sanft ist und der Ballon nicht wackelt. Die anderen Finger sollen den Ballon nicht berühren.



### **Anpassungsbewegung – Übung**

#### **3.4. Eigene Ideen**

Ich habe beim Unterrichten bemerkt, dass Assoziationen von alltäglichen Tätigkeiten und Bewegungen dem Begreifen einer abstrakten musikalischen Sache enorm

helfen. Viele bedeutende Pädagogen waren gleicher Meinung. Dalcroze: „Die Rhythmikübungen sollen dem Kind über Alltagserfahrungen vermittelt werden.“<sup>16</sup> Hans Bäßler stellt in seinem Buch fest, dass die Frage der

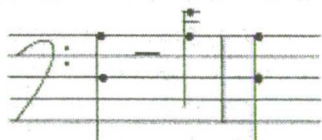
<sup>16</sup> Kugler 2000, S. 157



Lebenswelt, die Alltagserfahrungen zu den bestimmten Elementen der Pädagogik im allgemeinen, besonders aber zur Pädagogik der verschiedenen Künste gehört.<sup>17</sup> József Gát sagt, dass „die richtigen Bewegungen beim Klavierspielen nur durch das Trainieren der allgemeinen Bewegungsfähigkeiten angeeignet werden können.“<sup>18</sup> „Wer die musikalischen Bewegungen nicht durch die Urbewegungsreflexe entwickelt, bei dem wird die natürliche Verbindung zwischen Musik und Bewegung nur schwer zustande kommen.“ (Kovács)<sup>19</sup> Deshalb baue ich sie mehr und mehr in die Lektionen ein. Einige eigene Beispiele:

#### Musikalische Beispiele

Sprachliche Assoziationen  
aus dem Alltagsleben;  
Bewegungen, Klopfen,  
Gehen usw.



weitspringen  
Bungeejumping

oder



hinken mit einem Bein

Trampolin



Fliege fangen

<sup>17</sup> Vgl. Bäßler 1996, S. 15

<sup>18</sup> Gát 1964, S. 74

<sup>19</sup> Kovács, S. 9



ein grosser und zwei kleine Schritte

Einige Möglichkeiten, um bestimmte technische Schwierigkeiten auf einfache Weise, durch körperliche Erfahrung zu übermitteln:

*Quintsprung:* Einen in der Grösse passenden Bleistift zwischen die Fingern nehmen, verschiedene Bewegungen in der Luft machen (kreisen mit dem Handgelenk, fallen lassen). Dabei kann das Gefühl für haltende Fingerbeeren aber lockeres und flexibles Handgelenk entwickelt werden.

*Richtige Handhaltung:* Einen Apfel in die Hand nehmen. Mit der Hilfe des Apfels kann die richtige Biegung der Finger gefühlt werden, ausserdem kann die Beweglichkeit der Gelenke durch Kreisen ausprobiert werden.

#### Literatur

Schliesslich eine Auswahl von Literatur, die ich gerne wegen ihres Bewegungsaspekts mit meinen Schülern benutze.

Edna-Mae Burnam: *A Dozen a Day:* Vor jeder Klavierübung ist eine Bewegungsübung abgebildet, die man gut mit den Kindern zusammen ausführen kann.

Kurtág: *Játékok:* „Freude an Spiel, and der Bewegung“ – schreibt Kurtág in der Einleitung. Es wird sehr viel mit Bewegung gearbeitet, aber am Klavier. Weil kaum gewöhnliche Spieltechnik vorkommt, hat man keine Angst von falschen Tönen, kann sich aber besser auf die verschiedenen Bewegungen konzentrieren.

#### 4. Schlussbemerkung

Durch den Prozess des Arbeitsschreibens habe ich die verschiedensten Methoden aus den verschiedensten Ecken der Welt kennen gelernt. Die Vielfalt dieser Sammlung beinhaltet ein gemeinsames Ziel: das Geniessen des natürlichen, entspannten Musizierens. Denn wenn man die richtigen Bewegungen automatisiert hat, kann man dem Zuhören mehr Aufmerksamkeit schenken, wodurch man sich völlig der Musik hingeben kann. Ziel meines Unterrichts ist, meine Schüler möglichst nahe an dieses Ideal heranzuführen.

## Bibliographie

Ábrahám, Mariann (Hrsg.):

*Varró Margit és a XXI. század.* [Margit Varró und das 21. Jahrhundert] Budapest: Zenetanárok Társasága

Bäbler, Hans:

*Zeiterfahrung.* Mainz: Schott, 1996

Bianco, Silvia del & Hille, Paul:

*Rhythmik heute.* [www.rhythmik.net](http://www.rhythmik.net)

Dr. Gaál, Erzsébet:

*The Kovács – Method in Harp Pedagogy.* In: American String Teacher. August 2003

Gát, József:

*Zongora metodika.* [Klaviermethodik] Budapest: Zeneműkiadó, 1964

Hübener, Hannelore:

*Taijiquan und Instrumentalspiel.* [www.bewegen.org](http://www.bewegen.org)

Hübener H. – Landmann R.:

*Taijiquan beim Musizieren.* In: Üben & Musizieren 5/2005

Jaques-Dalcroze, Émile:

*Rhythmus, Musik und Erziehung.* Basel: Benno Schwabe & Co.

Dr. Kovács, Géza & Négyesiné Dr. Pásztor Zsuzsa:

*A muzsikáló-kéz.* [Die musizierende Hand] Budapest 1994

Dr. Kovács, Géza:

*Zene és mozgás összefüggéseinek gyökerei* [Die Wurzeln der Zusammenhänge von Musik und Bewegung]

Kugler, Michael:

*Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk. Elementare Musikübung.* Frankfurt: Peter Lang, 2000

Landmann, Rainer:

*Eine kurze Einführung in die Bewegungsprinzipien des Taijiquans.* [www.bewegen.org](http://www.bewegen.org)

*Parlando. Zenepedagógiai folyóirat.* [Musikpädagogische Zeitschrift] 10-11/1988, S.24-27; 6-7-8/1989, S.11-16; 4-5-6/1990, S. 24-33; 12/1990, S. 31-39

Pütz, Werner (Hrsg.):

*Musik und Körper.* Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1990

Richter, Liana:

*Emile Jaques-Dalcroze und die Hellerauer Schule.* [www.hausarbeiten.de](http://www.hausarbeiten.de)

Schnebly-Black, Julia & Moore, Stephen:

*The rhythm inside*. Portland: Rudra Press, 1997

Varró, Margit:

*Der lebendige Klavierunterricht*. Hamburg: Simrock, IV. erweiterte Auflage, 1929

[www.alexandertechnik.ch](http://www.alexandertechnik.ch)[www.dalcroze.ch](http://www.dalcroze.ch)

[www.feldenkrais.ch](http://www.feldenkrais.ch)

[www.jacobygindler.ch](http://www.jacobygindler.ch)

[www.taketina.ch](http://www.taketina.ch)



**Maczelka Noémi**

## **AZ INFORMATIKAI ÉS KOMMUNIKÁCIÓS ESZKÖZÖK SZEREPE A ZENEI NEVELÉSBEN**

2006. májusában egy sikeres pályázatnak köszönhetően Arion – tanulmányúton vettem részt Párizsban. A tanulmányút célja az volt, hogy a résztvevők megismerjék a **GIPTIC (Groupe d'integration Pédagogique des Technologies de l'information et de la Communication)** kutatócsoport, valamint a különböző országokból e workshop-ba delegált küldöttek otthoni munkáját. E vázlatos beszámolóban szeretném az olvasókat tájékoztatni néhány – számunkra is elérhető – lehetőségről, melyek hasznosak lehetnek a zenei nevelés terén végzett tevékenységünkben.

Az iskolai zeneoktatás helyzete Franciaországban sem jobb, mint nálunk, ami az oktatásra fordítható időkeretet illeti. Ami jobb, az a felszereltség: nem ritka a zenei tantermekben megfelelő mennyiségű és minőségű számítógép-használati lehetőség. (A hagyományos felszereltségről nem beszélve: természetes, hogy minden tanteremben van zongora, audio-vizuális eszközök, megfelelő mennyiségű szék, és elegendő tér.) Már a kisgyermek is használja a különböző zenei programokat, ezek a programok (vagy ehhez hasonlóak) nálunk is ismertek. Használatuk, elterjedésük bizonyára jóval nagyobb mértékű volna nálunk is, ha a képző intézmények és a gyakorlati helyek, iskolák megfelelő számítógépes kapacitással, ill. jól képzett és elegendő idővel rendelkező oktatóval, tanárral rendelkeznének. A megfelelő infrastruktúra és a tanárok megfelelő felkészültsége mellett azonban elengedhetetlenül szükség volna arra is, hogy egy számítógépes szakember rendszeresen segítséget nyújtson az oktatóknak a felmerülő kisebb-nagyobb problémáknál.

Magyarországon is rendelkezünk már számítógépes oktatóprogramokkal, ezek elterjedése azonban (és talán minőségük sem) mindig megfelelő. Az elkövetkező időkben mindenképp nagyobb gondot kell fordítanunk a tanárképzés alatt ezek megismertetésére.

Az internet fantasztikus lehetőségei nem csak az oktatási anyagok letöltésére használhatók, hanem az oktatási anyagok, ill. a megoldások továbbítására, személyre szabott oktatási stratégiák kidolgozására és továbbítására, mintegy távoktatásra, kommunikációs eszközként. Használatának megtanulása, az anyagok kidolgozása rengeteg időt igényel, de úgy gondolom, egyre

inkább megkerülhetetlen ahhoz, hogy az iskolában felvehessük a versenyt a médiák gyors, látványos és érdekes világával.

A francia közgondolkodás és a francia állam példamutató gondoskodása a kulturális intézményekről – különösen a jól szervezett, rendezett múzeumokról –, tette lehetővé olyan sajátos intézmények létrejöttét Párizsban, mint a Pompidou – központ, az ehhez tartozó IRCAM (Recherche et création musicales), vagy a Cité de la musique. Az IRCAM honlapján elérhetőek olyan anyagok (francia és egy kisebb része angol nyelven), melyek jól használhatók a tanulás-tanítás folyamatában, ill. az ismeretterjesztésben, felnőttképzésben. Címe: [www.ircam.fr/sites.html](http://www.ircam.fr/sites.html). Az akusztikusan létrejött hangok tulajdonságai, modulálhatósága, az elektronikus hangok megfigyelése mellett mód van a hangszerek hangjának megismerésére (a legnagyobb művészek játékaának felidézésével) is. Ez az oldal jól használható az órákra való felkészülésként ill. egyéni munkák kijelölésére. ([www.culture.gouv.fr/culture/orgue](http://www.culture.gouv.fr/culture/orgue))

A cikk elején említett kutatócsoport (GIPTIC) honlapja is szolgál érdekességekkel, ingyenesen letölthető anyagokkal is. Legfőbb feladata, hogy kutatási eredményeit minél többen, több fajta iskolában és oktatási rendszerben használhassák:

[http://crdp.ac-paris.fr/index.htm?url=d\\_tice/pratiques.htm](http://crdp.ac-paris.fr/index.htm?url=d_tice/pratiques.htm)

A Cité de la musique egy hatalmas épületegyüttes, mely magában foglal stúdiókat, ütő- és népi hangszerekkel berendezett zenei tanulólhelyiségeket, egy kiválóan rendezett hangszermúzeumot és egy imponálú nagyságú és feldolgozottságú médiatárát.

A stúdiókat és próbahelyiségeket a tanárok-tanulók, szülők-gyermekek díjtalanul használhatják. Itt a gyerekek zenei foglalkozásokon vehetnek részt, kreatív módon alkothatnak zenei területen, és ezeket az alkotásokat megtanulják rögzíteni is. Terápiás céllal is használták már a stúdiókat: nehezen nevelhető fiatalok próbálták ki itt képességeiket.

A médiatár ([mediatheque.cite-musique.fr](http://mediatheque.cite-musique.fr)) webcímét beírva, rákereshetünk dokumentumra vagy zeneműre, és megjelenik előttünk az összes megtalálható írott és hangzó anyag, amely a keresett címmel kapcsolatos, a hangzó anyagból részletet is hallgathatunk. Tovább keresve megtekinthetjük a múzeumban az adott témához illő és megtalálható tárgyakat, hangszereket, ily módon otthoni számítógépünkről könnyen elkészíthetünk egy anyagot, ill. otthoni feladatként kiadhatjuk hallgatóinknak. Az oldal egyelőre franciául olvasható, de már készülnek az angol nyelvű megjelenésre is.

A következő oldalról elérhető sitok átfogják a francia zenei élet egészét, sok hasznos információ található rajtuk:

**<http://www.cite-musique.fr/francais/services/annuaire/index.asp>**

Multimédiás oldalak találhatók a kortárszene köréből itt: **[www.cdmc.asso.fr](http://www.cdmc.asso.fr)** (Centre de documentation de la musique contemporaine [CDMC])

Természetesen itthon is épült-épül néhány igen jó zenei oldal, a kortárszenei oldalak között nagyon jól hasznosítható a Bartók Rádió munkatársainak fantasztikus weboldala: A Magyar Rádió Kortárszenei Kincsestára: **[www.kincsestar.radio.hu/ktz](http://www.kincsestar.radio.hu/ktz)**. Kitűnően hasznosítható az oktatásban egyéni munka adására: szöveg, kép és hangzó anyag egy kattintással elérhető. A Kincsestár (**[www.kincsestar.radio.hu](http://www.kincsestar.radio.hu)**) ezen kívül is sok érdekességet nyújt látogatóinak, ezek egyike a hangrestaurálásról szóló oldal.

Érzésem szerint az internet használatára építő feladatok adásával a gyerekek sok mindent képesek lennének önállóan megtanulni, amit a hagyományos órai ismeretátadással esetleg unalmasnak, vagy érdektelennek találnak. A fiatalok órákat ülnek a gépek előtt a világhálón barangolva, ebből néhány percet bizonyára eltöltenének a feladatokkal.

## MOZART: F-DÚR VONÓSNÉGYES KV. 590

„Nagy Ég! micsoda megaláztatásra kárhoztatott engem egy kegyetlen férj, aki előbb a hütlenség, megbízhatatlanság és féltékenység furcsa keverékével szeretett, később elhanyagolt és végül megcsalt, most pedig arra kényszerít, hogy a szolgálóm segítségét kérjem!”

A Grófné szavai ezek, aki csak a *Figaro lakodalma* második felvonásának kezdetén jelenik meg a színpadon. Egészen addig részben megkerülő probléma, részben védőbástya volt a nélküle, mégis körülötte zajló színpadi cselekményben az egykori életvidám Rosina, akinek a kezét Almaviva gróf csak olyan cselszövések, félreértések és álöltözetek segítségével tudta elnyerni, amelyekhez méltó fantáziája a XX. században P. G. Wodehouse kivételével valószínűleg senkinek sem volt. A Figaro második felvonásában színre lépő Grófné azonban már magányos, szomorú asszony, aki önhibáján kívül került rangjához és személyéhez egyaránt méltatlan helyzetbe. Az őt nagyszerű dramaturgiai érzékkel mindeddig rejtve tartó Mozart most a közönség számára könnyen és világosan értelmezhető alakot ad neki: *opera seria* hősnőként állítja színpadra egy egészen addig nyilvánvalóan vígoperai környezetben, hangjában őszinte fájdalommal, mozdulataiban szánalomra méltó helyzetét és arisztokrata méltóságát jelző patetikussággal. A hallgató a megrendítő alak láttán legalábbis zavarba jön, nem tudván, komolyan kell-e vennie őt abban a környezetben, amelyben megjelent, vagy sem, és Mozart, aki világéletében ösztönös zsenialitással és tökéletességgel használta az operai gesztusrendszert, nem segít.

Ahogy nem segít akkor sem, amikor a kíváncsiság vagy épp a tudományos-történeti érdeklődés az ő életét veszi célba. A színpadi nyelv virtuóza ként még saját leveleit olvasva is kétségek között hagyja a vizsgálódókat, vajon szavai valódi érzelmeket közvetítenek-e, vagy épp csak játszik a formákkal és konvenciókkal. Életének utolsó éveiből számos kölcsönkérő levél és váltó maradt fenn. Leggyakoribb és legismertebb címzettjük Michael Puchberg volt, Mozart szabadköműves páholytestvére, aki gondosan ügyelt rá, hogy kölcsöneit személytelenül, küldönc útján juttassa el Mozarthoz, noha a komponista házi koncertjeinek és operapróbáinak rendszeres vendégeként maga is átadhatta volna. Talán tapintatból nem tette, talán más okból, mindenesetre Mozart sem barátián csevegő hangú levelekben kért újabb és újabb, általában visszafizetetlenül maradt összegeket. Ehhez a témához a

kezdeti, viszonylag üzleti jellegű hangütés megszűntével, amelyet alighanem ígéreteinek elkerülhetetlen devalválódása váltott ki, ugyanazt a zavarbaejtő *opera seria*-nyelvet használta, amelyet a Grófné helyzetének ábrázolására is méltónak tartott:

„Istenem! Olyan helyzetbe kerültem, amelyet legádázabb ellenségemnek sem kívánok, és ha Ön, legjobb barátom és testvérem, most elhagy, akkor én szerencsétlen és ártatlan módon szegény beteg feleségemmel és gyermekemmel együtt elvesztem” – írta Puchbergnek 1789. július 12-én. – „Már legutóbb, midőn Önnél voltam” – folytatta, – „ki akartam önteni a szívemet Önnek – de nem vitt rá a lélek! És még most sem vinne - csupán reszketve merém írásban megtenni, és írásban sem merném, ha nem tudnám, hogy ismer engem, tisztában van körülményeimmel, és szerencsétlen, fölöttebb szomorú helyzetemre nézvést ártatlanságomról tökéletesen meg van győződve.”

Ugyanaz az invokáció, ugyanaz az elhallgatásoktól szaggatott mondat-szerkesztés jellemzi ezt a magánlevelet is, mint amilyenek a Grófné dúlt lelkiállapotát voltak hivatva lefesteni, hogy szánalmat és szimpátiát ébreszsenek iránta. És ahogyan Mozart zenéje a megtört és reménytelen alakból felvetett fejű, szikrázó szemű Grófnét emel fel az ária végére, úgy kezd levelében is a komponista új témába az együttérzés remélt biztosítása után, megmutatva, hogy méltó lehet a belé vetett bizalomra. Biztosítja Puchberget arról, hogy a helyzete csak Bécsben reménytelen – kérdés ugyan, Puchberg elhitte-e ezt az állítást –, majd művekre hivatkozik, amelyeket komponálni fog, és amelyeknek jövedelméből egészen bizonyosan törleszteni tudja majd minden tartozását:

„[M]egírok hat könnyű zongoraszonátát Friderike hercegnő részére és hat kvartettet a királynak, melyeket saját költségemre mind kinyomatok Kozeluchnál; mellékesen a két dedikáció is hoz valamit; néhány hónapon belül sorsomnak legapróbb részletében is el kell dőlnie, következésképp, drága barátom, semmit sem kockáztathat velem; most már csak Öntől függ, egyetlen barátom, hajlandó-e vagy tud-e nekem 500 forintot kölcsönadni.”

Természetesen nem az 500 forint, amelyből egyébként végül 150 lett, teszi a levelet zénetörténeti szempontból érdekessé, hanem a tervezett kompozíciók hirtelen súlytalanul magabiztos felsorolása, amelyeknek a sorsa azonban pontosan úgy alakult, ahogyan azt a levél egész árulkodóan bizonytalan és a problémákat inkább elodázní, mint megoldani kívánó hangvétele alapján sejtetni lehetett. A Friderike porosz hercegnő számára tervezett hat szonátából mindössze egyetlen darab készült el, az 576-os Köchel-jegyzékszámú D-dúr kompozíció, az eredetileg szintén féltucatnak képzelt,

ügynevezett „porosz” vonósnégyesek lendülete pedig három mű után fogott el végleg. Mozart végül a kor egyik nagy tekintélyű kiadójának, a Haydn műveit is publikáló bécsi Artariának adta el a darabokat, állítólag pontom pénzért, kényszerből, ez az információ azonban magától Mozarttól származik, egy másik Puchbergnek frott, pénzkérő levélből, így nem feltétlenül megbízható.

A kvartettek keletkezése körül egyébként is sok a homályos pont. A Mozart-életrajzokból kirajzolódó általános vélekedés szerint születésük annak az utazásnak köszönhető, amelyet Mozart 1789 tavaszán tett Lichnowsky herceg társaságában. Drezdán és Lipcsén keresztül Berlinbe tartottak, majd Frankfurt am Main érintésével vissza Bécsbe. Az utazás célja nagy valószínűséggel az volt, legalábbis ami Mozartot illeti, hogy jövedelmezőbb állást találjon, mint amit a nem egészen másfél évvel korábban megszerzett bécsi udvari kamaramuzsikusi cím jelentett. Reményeiből semmi nem lett. Mindössze néhány felkérést kapott a porosz udvarban kamaraművek komponálására – ezek lettek volna a Friderike hercegnőnek írt billentyűs szonáták és a királynak készülő hat vonósnégyes.

Viszonylag keveset beszélnek ezekről a kvartettekről az ismeretterjesztő Mozart-irodalomban. A leggyakrabban azzal a megállapítással találkozni, hogy a darabok közös jellemzője a csellószólam látványos felszabadítása és virtuóz kezelése, amivel Mozart nyilvánvalóan a megrendelő tetszését akarta elnyerni. II. Frigyes Vilmos ugyanis híres elődjétől, a fuvolista Nagy Frigyesztől eltérően csellójátékos volt. Valójában azonban ez a történet több részletében is bizonytalan. Mozart valóban elutazott ugyan Berlinbe Lichnowsky herceg kísérijeként, ott-tartózkodása azonban viszonylag rövid volt, és kevés nyoma maradt. A II. Frigyes Vilmosnak 1789. április 26-án írt kabinetjelentés 5. pontja szerint

„Mozart nevezetű (ideérkezésekor bécsi karnagyként jelentette be magát) jelenti, hogy Lichnowsky herceg társaságában érkezett, szeretné tehetőségét királyi Felségednek felajánlani, és rendelkezésre vár, hogy remélhetően, hogy királyi Felségednél megjelenhessék.”

Mozart maga nem sokkal hazaindulása előtt, május 23-án Konstanznak írott levelében, amelyben hosszan elidőzött felesége hézagosan érkező tudósításai fölötti bánatán, kiszínezve közben a Tiergartenbeli kerthelység képét, ahonnan a levelét írta, mindössze ennyit szentelt a berlini puhatolózás eredményeinek:

„A királyné kedden akar meghallgatni; itt azonban úgysem megyek sokra. Csak azért jelentettem be magamat, mert itt így szokás, s másképp rossz néven vennék. Nem, drága asszonykám, számolnod kell vele, hogy hazaér-



kezesemkor inkább csak nekem örülhetsz, és nem a pénznek. 100 Frigyes-arany nem 900, csak 700 forint. Legalábbis így mondták itt nekem. [...] Itt először is nem sokra lehet menni egy hangversennyel, másodszor is, a király nem is nézi jó szemmel. Be kell érned velem, így, ahogy vagyok, s azzal, hogy oly szerencsés vagyok, hogy kegyben állok a királynál."

A feltételezések szerint a 100 arany a vonósnégyesekre adott foglaló lett volna (ami egyébként a fanyalgás ellenére aligha minősülhetett zsebpénznek: Mozart bécsi fizetése évi 800 forint volt). Mozart azonnal, a papírvizsgálatok szerint valószínűleg még a visszaúton hozzá is fogott az első vonósnégyes komponálásához, és júniusban Bécsben be is fejezte. Ez a K 575-ként ismert D-dúr kompozíció, amelynek szövege, különösen a negyedik tételt nyitó csellótéma, határozottan a csellista király alakjára látszik mutatni. A másik két darab azonban, a K 589-es B-dúr és az utolsó kvartett, a K 590-es F-dúr csaknem egy évvel később, 1790 májusában ill. júniusában készült el. A D-dúr vonósnégyestől eltérően több hozzájuk tartozó vázlat is fennmaradt, a csellószólam jelentősége pedig látványosan csökken bennük, mintha csak azt illusztrálnák, hogyan fogy Mozartból a korábbi berlini reményekkel kapcsolatos lelkesedés.

Az F-dúr vonósnégyes nyitótémája szinte kínálja ezt az interpretációt: a nagy vonóshangszer alaphelyzetű F-dúr hármashangzatra küzd fel magát, mintha nyújtózkodna, a váratlan fortéval elért kvint után azonban egy unisono tizenhatodfutammal decimát gurul lefelé, mintegy nagy nekirugaszkodást imitálva, ami azonban egy derűsen tehetetlen legyintéssel félbemarad. A félbeszakadt próbálkozás után Mozart eljátszik az ötlet kifejtésének gondolatával, hat ütem után azonban ez is elfárad, és a cselló álságosan szimmetrikus, éneklő melléktémájához a cselló és az első hegedű szaggatott felelgetése vezet át. A kidolgozási rész imitációs futamokkal igyekszik méltóságteljesebbre hangolni a tételt, mintha a komponista a nagy tekintélyű Bach háta mögé bújva akarná meggyőzni a hitetleneket, hogy érdemes komolyan venni őt. Kísérlete azonban a tétel végéhez külön meglepetésként hozzáfűzött coda ellenére sem meggyőző: minduntalan kibújik az álarc mögül a játékoság. Karoline Pichlernek arra a beszámolójára emlékeztetve, amely szerint Mozart egyszer egy megindító szépségű, improvizált variációsorozat kellős közepén felugrott a hangszer mellől, és székeken átugrálva féktelenül szaladgálni kezdett a szobában.

A második tétel olyan hatású a cikluson belül, mint a Grófné megjelenése a Figaróban: eltévedt arisztokrata hölgy a kiismerhetetlen komédiások között, olyan alak, akinek komolyságához és egyszerű szépségéhez kétség sem férhet. Szerkezete meglepően hasonlít az első tételére: kidolgozási része

tercrokon váltással szintén Esz-dúrban indul, a tétel végéhez pedig ebben az esetben is rövid coda kapcsolódik. Noha 6/8-os zenélőóraszerűsége érthető módon kevésbé dinamikus, mint a lendületes nyitótétel, tökéletesen egyenrangú szólamainak párbeszédes szövésmódja egyszerre tűnik tisztán átláthatónak és töprengésre késztetőnek.

A harmadik tétel tovább folytatja az identitással és annak reprezentálásával üzőtt komédiát, amelyet az első tétel vállvonogató ásfítása kezdett el: Menüett feliratot visel, ahogy hagyományosan illik, ugyanakkor triós formáján és 3/4-es metrumjelzésén kívül gyakorlatilag semmi sincs, ami ezt a szerepet igazolná. Első része 7, Triója 5 ütemes egységekből épül fel, ez a kissé faragatlannak ható aszimmetria pedig nyilvánvalóvá teszi a menüett megjelenés álarcszerűségét. A menüett ugyanis olyan tánc volt, amelyet 3/4-ben jegyeztek ugyan le, de kizárólag 6/4-ben táncoltak rá, mivel a legalapvetőbb lépéskombinációk két ütemet vettek igénybe. Így a korabeli hallgatók előtt a táncra alkalmatlan, páratlan ütemszámú egységek első hallásra leleplezték a csalást, még azelőtt, hogy az időnként kecsesen lábujjhegyre libbenő tételt alapvetően jellemző, parasztosan laendlerszerű dobbantásokat meghallhatták volna.

A zárótétel a nyitó allegro szélsőséges változata: fűrge futamai és szinte túlgesztikulált, elakadó megállásai már-már színpadi koreográfiát juttatnak a hallgató eszébe, kissé vásári jellegű pantomimet, látványos sopánkodást és féktelen jókedvet, amelyet csak futó pillanatokra borít sötétbe valami meghatározatlan, de következmények nélkül maradó (d-moll ill. g-moll) fenyegetés. A szinte komikusan ágáló tétel értelmezését itt is megnehezíti néhány zavarbaejtő, a színjáték-elképzeléshez sehogy sem illő momentum: a kidolgozási rész Desz-dúrból induló, barokkos szekvenciái, vagy a főtéma alaphelyzetű és tükrörfordítású alakjának imitációs egymásra építései. Olyan gyanút ébresztenek ezek a részletek, mintha Mozart utazásának utólagos célja és értelme nem is a berlini udvarban tett látogatás lett volna, sokkal inkább az a lipcsei kitérő, amelyről a berlini *Musikalische Zeitung* is megemlékezett, megemlítve, hogy Mozart „április 22-én előzetes hirdetés nélkül és ingyen játszott a Tamás-templom orgonáján”, egy órán át, mégpedig, mint a lap írta, „szépen és művészien”.

Ahogy a barokk polifónia fordulatai egyre inkább előtérbe kerülnek, úgy halványul el a porosz király alakja a három vonósnegyes-kompozíció végére. Keletkezésük egész történetében az egyik legkülönösebb tény az, hogy az elkészült darabokon nem szerepel dedikáció, jöllehet ha a kvarettekét valóban a porosz király rendelte meg, és Mozart valóban azért komponálta őket, hogy az uralkodó kedvében járjon, feltétlenül úgy illett



volna, hogy a művek nyíltan megszólítsák a királyt, akinek ízlését hirdetni és dicsérni hivatottak. A kompozíciók azonban hallgatnak. Erről leg-  
alábbis:

## **MOZART ITÁLIAI UTAZÁSAI**

### **Bevezetés**

Dolgozatomban az ifjú Mozart és édesapja három itáliai utazásának eseményeit kívánom áttekinteni. Elsődleges célom az utazások eseményeinek összegzése és annak feltárása, hogy az utazások alatt szerzett közvetlen zenei élmények milyen módon befolyásolták a zeneszerző képességeinek további kibontakozását. A kifejtésben az utazások kronologikus sorrendjét követem számot adva a közbeeső salzburgi tartózkodások eredményeiről is. A hangverseny-körutak eseményeinek összegzése során eredeti dokumentumokból származó idézetekkel támasztom alá megállapításaimat. Dolgozatom utolsó részében áttekintem az itáliai utak során megalkotott színpadi művek jelentőségét, illetve az olasz zenei hatás megnyilvánulását a mozarti életmű korai szakaszában.

### **Az első itáliai utazás (1769. december 11. – 1771. március 28.)**

Az ambiciózus apa, Leopold Mozart már nagyon korán bemutatta a rajongó Európának gyermekeit, elsősorban a kis Wolfgangot, aki nagyon korán kitűnt egyedülálló zenei tehetségével. Az első hangverseny-körutak után – ahová a család együtt utazott – egy évet Salzburgban töltöttek, majd apa és fia kettesben kelt útra 1769 decemberében.

Átutazóban érintették Bolzanót és Roveretót, innen érkeztek meg az első jelentős fellépés színhelyére, Veronába. A város pezsgő zenei életébe a két Mozart is bekapcsolódott: minden nap hallgattak hangversenyt vagy operaelőadást. Majd a kis Wolfgang is bemutatkozott a közönség előtt: mindenkit magával ragadott saját szerzeményű nyitányával, a lapról olvasott zongoraversennyel, adott témára való rögtönzéseivel (Szegő, é.n.: 119). A Gazette di Verona című helyi újságban áradó tudósítás jelent meg a koncertről. Az ifjabb Mozartot Itália már az első pillanattól magával ragadta oly mértékben, hogy ezentúl második keresztnévének latinus változatát használta: Amadeus 'Isten kegyeltje' (Parouty, 1991: 41). Útjuk következő állomásán, Mantovában hasonló, lelkesedéssel fogadták őket. Továbbutazva Cremonában is meghallgattak egy Hasse-operát, a La clemenza di Tito-t: ez az epizód azért különös jelentőségű, mert évtizedekkel később maga Mozart is megkomponálta prágai rendelésre.

E helyszínnek után egy olyan város következett, amely a későbbi útjaik során is meghatározó célpontjuk lett: Milánó. 1770. január 23-án érkeztek meg a városba, ahol honfitársuk, Karl von Firmian gróf, Lombardia kormányzója látta őket vendégül. A korabeli olasz muzsika meghatározó alakjaival és műveikkel ismerkedett meg Mozart: apjával részt vettek Piccini *Cesare in Egitto* című operájának főpróbáján, meghallgatták Luigi Boccherini műveit, ismeretséget kötöttek Giambattista Sammartinivel, a jeles szimfóniaszerzővel. Az apa azonban mintha előre látta volna a három olasz út végkifejletét, feleségéhez frott levelében a következőt fogalmazta meg: „*Valami sokra nem számíthatunk Itáliában; az egyetlen vigasz, hogy itt nagyobb az érdeklődés és a belátás, s hogy az olaszok elismerik, amit Wolfgang tud*” (Kovács, 1974: 91). Mozart nagy sikert aratott a Firmian gróf által szervezett hangversenyen, a gróf ekkor nyújtott neki át egy operára szóló megbízást, amit ez év végén akarnak előadni. A megbízásban kikötötték, hogy feltétlenül tiszteletben kell tartania a műfaj formai korlátait (áriák és recitativók merev váltakozása).

Pármán átutazva érkeztek meg Bolognába, amely város ugyancsak kiemelkedő jelentőségű állomás. Ahogyan eddig mindenütt, Mozart itt is nagy sikerrel mutatkozott be az előkelő közönségnek. Azonban a fiatal művész az olasz zenéből ekkor még csak a divatos operákat ismerte (Parouty, 1991: 43). Bolognában lehetősége nyílt arra, hogy találkozzon Padre Martinival, aki nagy tehetségű zeneszerző, matematikus volt, és kiemelkedő tekintély volt a zeneelmélet kérdéseiben. A mester kétszer is fogadta Mozartot a Szent Ferenc rendi kolostorban, és beavatta a régi mesterek műveibe, valamint szigorú ellenponttanulmányokat követelt tőle. Mozart bebizonyította, hogy fiatal kora ellenére jól érti a fuga művészetét, és ezzel kiérdemelte, hogy Martini atya meghívja magához a nyári hónapokra, hogy taníthassa.

Firenzében viszontlátták Nardini hegedűművészt, aki ekkor ismertette meg Mozarttal kis tanítványát, Thomas Linley-t, aki Londonból érkezett hozzá tanulni (Szegő, é. n.: 134). A két ifjú művész minden szabadidejét együtt töltötte, életre szóló barátságot kötöttek, leveleztek egymással, de soha többé nem találkoztak. Firenzéből továbbutaztak Rómába, ahol Mozart azzal vívott ki hatalmas elismerést, hogy egyszeri hallás után lejegyezte Allegri Misereréjét, amely a Sixtus-i kápolna kizárólagos tulajdona volt, és másolását megtiltották. Útjuk legdélibb állomása volt Nápoly, ahol Mozart magas művészetet és népzene egyidejűleg hallgatott. A nápolyi népzene jellemzője, hogy az énekben olyan erő és tűz van, amilyent talán egész világon másutt nem találni, ez részben pótolja az ízlés és a finomság hiányát is. Rómába visszatérve nagy kitüntetés várt Mozarttra: XIV. Kelemen pápa az Arany-

sarkantyús rend lovagjainak keresztyét adományozta a fiúnak (Parouty, 1991: 44). Ezt a kitüntetést kapta meg Gluck is, de ő akkor már negyven éves volt.

A nyár egy részét Bolognában töltötték. Mozart sűrűn látogatta Martini atyát, aki mindig újabb fúgatemákkal látta el, és javíttatta gyakorlatait. Martini atyának igen nagy szerepe volt abban, hogy az ifjú művészt kinevezték a nagyhírű bolognai Filharmóniai Akadémia tagjává. Mozart számára sokat jelentett az idős mester támogató és segítő társasága, később is hozzá fordult, amikor értő és őszinte kritikára vágyott. Erről vall egy későbbi levele (kelt: Salzburg, 1776. szeptember 7.): *„A tisztelet és a nagyrabecsülés, amellyel kiváló személye iránt viseltetem, indít arra, hogy jelen sorokkal zavarjam, s hogy egyik zeneművemet elküldjem Önnek, hogy mesteri megítélésének vessem alá. [...] Tisztelt és nagyra becsült páter és mester! Nagyon kérem, hogy nyíltan, tartózkodás nélkül írja meg véleményét róla [a motettáról]. Azért élünk a világban, hogy állandóan buzgón tanuljunk, egymást kölcsönös eszmecserék útján felvilágosítsuk, s azon fáradozzunk, hogy a tudományokat és a szép művészeteket előbbre vigyük. Ó hányszor, de hányszor kívántam, hogy közelebb lehessenek Önhöz, hogy beszélgethessek és eszmecserét folytathassak Önnel. Oly országban élek, ahol a zenének nem kedvez a szerencse.”* (Kovács, 1974: 139, 140) Padre Martini válasza megerősíti Mozartot abban, hogy hitvallásában ő maga is osztozik: *„[...] Örülök, hogy mióta utoljára alkalmam volt Bolognában zenejátékát hallani, nagy haladást tett a zeneszerzésben. A gyakorlatot egyre folytatni kell, mert a zene olyan dolog, hogy sok gyakorlatot és tanulmányozást kíván, amíg csak élünk.”* (Kovács, 1974: 141) 1770 nyarán bolognai tartózkodások másik fontos eseménye volt, hogy megérkezett a milánói opera szövegkönyve, a Mithridátész, pontuszi király<sup>20</sup>, melyet a torinói Cigna Santi írt Racine tragédiája alapján.

Milánóba való visszatérésük után Mozartnak már gondolkodnia kellett az operán: szeptemberben a recitativókkal kezdte, de még a bemutató előtt egy hónappal sem tudta véglegesíteni az áriákat és a velük együtt megszólaló hangszerek szövegeit, mert a főszereplők még nem jelentek meg (a kor szokásának megfelelően a főszereplők szövegeit hangai adottságaikat figye-

<sup>20</sup> Míg Mithridátész Róma ellen harcolt, jegyesét, Aszpásziát, mindkét fia ostromolta. Amikor éppen halálhíret hozták, épségben hazatért, és felfedte a sokszoros ármányt: egyik fia, Szifaré, Aszpásziát hódította meg, a másik, Farmaszé, az ellenséggel szövetkezett. A megtorlás három halálos ítélet. Az ellenség a kapuk előtt áll, Farmaszéban felébred a hazaszeretet, elrohan az útközetbe, és felgyűjtja a római flottát. Az ellenséget leverik, Mithridátészt súlyos sebesülten hozzák haza. Halálos ágyán mindenkinek megbocsát, megáldja Aszpázia és Szifaré frigyét.

lembe véve, „személyre szabottan” komponálta meg). Az operazenekar hatvan zenészből állt, és a színház mindössze öt próbát engedélyezett. Az első próbáról Leopold Mozart így számolt be feleségének: *„Mielőtt a kis zenekarral az első próbát megtartottuk volna, bőven akadtak olyanok, akik már jó előre éretlennek és silánynak mondták a zenét [...]. Ezek az emberek azonban az első esti próba óta mind elnémultak, s egy szót sem szóltak többé. [...] Az énekesnők és az énekesek is elégedettek.”* (Kovács, 1974: 117) A mű zenei nyelvezetét a korabeli hasonló operák stílusától csupán a szereplők gondos drámai jellemzése különbözteti meg. Jellemző erre a műre, hogy Mozart a megalkotása során az olasz közönség ízléséhez igazodik, de Gluck operadramaturgiai elveire, a jellemek hű ábrázolására vonatkozó gondolataira is nagy hangsúlyt fektet (Jemnitz 1961: 86). Az opera bemutatója 1770. december 26-án nagy sikerrel zajlott le. Szokás volt, hogy minden jelentős zeneszerzőt valamilyen névvel illettek: innentől kezdve a fiatal Mozartot „il signore cavaliere filarmonico-nak” nevezték, utalva ezzel az aranysarkantyús rendi kitüntetésre és bolognai akadémiai tagságára. A kritikusok dicsérték operája sikerült részleteit, értékelték korai fejlettségét; hangjának őszintesége sejtette a jövő nagy mestert (Szegő, é. n.: 182). Fogadtatásáról összefoglalóan elmondható, hogy a milánói elismerés párhuzamba állítható a bolognai akadémikusok határozatával: művét „a körülmények figyelembe vételével” értékelték. A milánói Castiglione impresszárió újabb szezonnyitó operát rendelt: *„Megbízuk Amadeo Mozart urat, hogy az 1773 farsangjára a milánói királyi hercegi színházban, elsőként előadásra kerülő darabot zenésítse meg [...]. Kikötjük, hogy a nevezett mester tartozik az összes megzenésített recitativókat 1772 októberéig bezárólag eljuttatni, és a rá következő november hónapban Milánóban megjelenni, hogy az áriákat megkomponálja és részt vegyen a fent nevezett opera előadásához szükséges összes próbákon.”* (Kovács, 1974: 123) Ennek a felkérésnek lesz az eredménye az 1772 decemberében bemutatott Lucio Silla című opera.

A két Mozart első itáliai útja végén, hazafelé tartva még megállt egy napra Padovában, itt újabb megrendelés várta őket: az ifjabb Mozartnak Holofernes és Judit ótestamentumi legendáját kell zenébe foglalnia egy színpadi oratóriumban Metastasio szövege alapján. Utolsó itáliai állomásukon pedig egy jó barátjuk tudatta velük, hogy a salzburgi címükre már megérkezett Bécsből egy megrendelés: 1771 októberére kell elkészítenie egy zenés színjátékot *Ascanio in Alba* címmel.

Apa és fia 1771 márciusában tért haza, három fontos megrendeléssel: az ifjú művészre egy oratórium, egy színpadi szerenád és egy opera megírása várt. Mozart azonnal munkához is látott, hiszen nem csupán a megrendelt

műveken kellett dolgoznia, hanem hangversenymesteri teendőinek is eleget kellett tennie. Meg is írt az érsek számára három orgonakiséretes triót, majd pedig egy négy énekhangra írt litániát, amely Padre Martini szellemét idéző, polifonikus szövésű darab (Szegő, é. n.: 190). Elkészült a Padovában rendelt *Betulia liberata*, amely a színpadi oratórium műfajában Mozart egyetlen műve. A nem túl jól sikerült Metastasio-szöveget többen is megzenésítették. A kritikusok szerint ez feladat meghaladta a tizenöt éves ifjú erejét: nem tudta hitelesen megragadni a főalakok tragikus lélekállapotát, a mű komoly hangja viszont idegen volt az opera stílusához szokott olasz fülnek. Arról nem állnak rendelkezésünkre adatok, hogy egyáltalán előadták-e az oratóriumot. A néhány otthon töltött hónap után a két Mozart elindult második itáliai útjára.

### A második itáliai út (1771. augusztus 13. – 1771. december 17.)

1771 augusztusának közepén érkeztek meg Milánóba, ahol még több mint egy hónapot kellett várniuk arra, hogy megérkezzen az *Ascanio in Alba* szövegkönyve. Az író, Parini tíz éven át szerkesztette a *Gazette di Milano* című lapot, népszerűsítette a francia felvilágosodás filozófiájának ki-magasló alakjait. Mozartra mindez nagy hatással volt, Parini barátsága késztette elő szellemi fejlődésének következő nagy fordulatát. A szövegkönyv azonban nagy késéssel érkezett meg, és ez nagyon nyugtalanította Leopold Mozartot, erről vall a következő levélrészlet is: „A szövegkönyv végre meg-  
*érkezett; Wolfgang azonban még a nyitányon kívül semmit nem írt meg: egy hosszabb allegro-t, azután egy andante-t, [...] végül a befejező allegro helyett egy kontratáncfélét és kórust, melyet egyszerre énekelnek és táncol-nak.*”<sup>21</sup> (Kovács, 1974: 124) Végül azonban az apa félelme alaptalan volt, mert az *Ascanio in Alba* zenéje mégiscsak elkészült három hét alatt, ebben nagy érdeme volt a szövegíró Parininek, aki mindig újabb ötletekkel segítette Mozartot. Erről az előrehaladásról számol be Leopold Mozart a következő levelében, amelynek utóiratszerű lezárása arra is rávilágít, hogy az apa milyen fáradhatatlan szervezőmunkát végzett azokban az időszakokban, amikor fia minden figyelmét egy-egy nagyszabású feladat kötötte le: „A *serenata-t, amely tulajdonképpen inkább kétrészes azione teatrale* [színházi cselekmény], Isten segítségével tizenkét napon belül teljesen befejezi

<sup>21</sup> Tehát Mozart változtatott a háromrészes (allegro – andante – allegro) olasz nyitányszimfónia formáján, az utolsó allegro helyett kontratáncot illesztett be.

Wolfgang. [...] N. B. Ami 1773-at és Velencét illeti, szintén minden a kezemen van már.”<sup>22</sup> (Kovács, 1974: 125)

Ferdinánd főherceg és modenai Mária esküvői ünnepségei 1771. október 15-én kezdődtek meg. Október 16-án mutatták be a korszak legjelentősebb operaszerzőjének, Hasse-nak Ruggiero című operáját, amely nem aratott sikert. Nem így Mozart és Parini közös műve, az allegorikus színjáték<sup>23</sup>, amely a főhercegi esküvő ünnepségsorozatának fénypontja lett. Az Ascanio in Alba-t harmadnapra meg kellett ismételni, és még ezután is jó ideig játszották.

Az idősebb Mozart továbbra sem tett le arról a tervéről, hogy fiának állást szerezzen. Egy ekkor keletkezett levelében be is számolt feleségének a terveiről és benyomásairól: „A fejem tele van gonddal; nem is képzelitek, hogy mennyi mindent kell még átgondolnom. Hogy az Ascanio-nak nagy sikere volt, az való igaz. De hogy Ő Főhercegi Kegyelemssége gondol-e majd Wolfgangra, ha egy állás felszabadul, abban nagyon kételkedem.” (Kovács, 1974: 127) Az apa megérzése helytálló volt, minden kérelme eredménytelen maradt, nem sikerült fiának állást szereznie. Csalódottan hagyták el Milánót, anélkül, hogy egyetlen újabb megrendelést szereztek volna.

1771 decemberének közepén érkeztek haza Salzburgba, ekkor értesültek Sigismund von Schrattenbach érsek haláláról. Az utóda Colloredo érsek lett, akinek beiktatási ünnepére Mozart egy színházi művet komponált Metastasio librettójára Scipio álma címmel. Colloredo az itáliai zenéhez vonzódott, és elutasította Leopold Mozart jelentkezését a hangversenymesteri állásra, helyette Domenico Fischietti alkalmazta (Parouty, 1991: 49). Miután az új érsek engedélyezte az újabb utazást, a két Mozart harmadízben indult el Itáliába 1772 októberében.

### **A harmadik itáliai út (1772. október 24. – 1773. március 13.)**

Mozartnak nem kis feladattal kellett megküzdenie Milánóban, mivel az otthon elkészített recitativók nagy részét újjakkal kellett helyettesítenie. Ennek magyarázata, hogy a Lucio Silla<sup>24</sup> szövegírója, Giuseppe Gamerra nem

<sup>22</sup> Egy velencei operaszerződésről van szó 1773 farsangjára, melynek teljesítésére azonban nem került sor.

<sup>23</sup> Ascanio, a főhős (maga a főherceg) Vénusz leszármazottja, szerelmese, Sylvia (a hercegnő) szintén az Olümposzról szállt le a földre. A császárné, a királyi személyiségek mind jelképes alakot öltve zengik a szerelmesek jövőjének magasztalását.

<sup>24</sup> A szerelmes Sulla egykori ellenfelének, a halott Marius-nak a lányát áhítja megszerezni feleségül. Ezért Júnia titkos jegyesének, a száműzött Cecilio-nak a halálhírért terjeszti. Cecilio

rendelkezett megfelelő jártassággal, ezért a szöveget elküldte Bécsbe Metastasio-hoz, aki lényeges módosításokat javasolt. Gamerra más módon is kapcsolódik a mozarti életműhöz: ő a Varázsfuvola majdani első olasz fordítója. Mozartnak most nehezebben ment a munka, ezt a melankóliát tükrözik az opera egyes áriái is. A bemutató előtt három héttel Mozart beszámolt nővérének a lázás és megfeszített alkotómunkáról, amely napjainak minden percét kitöltötte: *„Még tizennégy darabot kell megírnom [az operából], azután kész vagyok; persze a tercettet és a kettőt négy darabnak lehet számítani. Nem írhatok sokat, mert semmiről sem tudok, s másodszor, nem is tudom, hogy mit írok, mert gondolataim mindig az operám körül járnak, s az a veszély fenyeget, hogy szavak helyett egy egész áriát írok le neked.”* (Kovács, 1974: 130) Tovább nehezítette az alkotómunkát, hogy a tenor betegsége miatt nem foghatott hozzá a szólamai megkomponálásához, majd pedig a helyettesítő tenor sem érkezett meg. Végül lezajlott a bemutató 1772. december 26-án, még ha több kellemetlen körülmény zavarta is meg az estét. Az előadás csak három órás késéssel kezdődhetett meg, így az énekesek szorongva, a zenekar tagjai idegeskedve várakozni kényszerültek. Leopold Mozart az estéről írt beszámolójában elhallgatta az otthoniak elől, hogy fiát nem ünnepelték olyan zajosan, mint két korábbi – kevésbé sikerült – műve bemutatásakor. A közönségsiker most sem maradt el, de egy impresszárió sem jelentkezett újabb megbízással, és más operaházak sem kértek partitúrát. Mozart szenvedélyes elképzelése Itália zenei ízléséről, nem egyezett a valósággal, a gondtalan könnyedséget kedvelő korabeli olaszok tényleges ízlésével. A Lucio Silla sikerére árnyékot vetett Domenico Cimarosa első vígoperája (*Le stravaganze del conte*), melyet ugyanekkor mutattak be Nápolyban (Jemnitz 1961: 94).

Mozart és apja még jó ideig Milánóban maradt, az apa mindet megtett, hogy fiának valamelyik olasz udvarnál állást szerezzen, de semmilyen eredményt nem sikerült elérnie. Utolsó itáliai útjukra nem indultak nagy reményekkel, mégis csalódással telve érkeztek haza Salzburgba 1773 márciusában.<sup>25</sup>

---

az éj leple alatt tér vissza Rómába, Marius sírja előtt találkozik kedvesével. Esküvel fogadják, hogy megölik a zsarnokot. Az összeesküvést leleplezik, Cecilio börtönben várja a kivégzését. Szerelmese követni akarja a halálba. De a hős lelkű leány előbb a szenátus és a nép előtt nyíltan kikiáltja, hogy Sulla a nép ellensége. A zsarnok gyors fordulattal jobb belátásra tér, áldását adja a jegyespárra, Rómát szabaddá teszi, hogy nyugodt lelkiismerettel visszavonulhasson birtokára.  
<sup>25</sup> Ebben az évben kezdik meg annak az orgonának a restaurálását, amelyen Mozart az utolsó itáliai koncertjén játszott Milánóban: A hangversenyen Mozart kísérte az énekest, aki az Exsultate, jubilate motettából énekelt az Alleluját.



### **Az olasz zenei hatás Mozart korai színpadi műveiben**

Mozart művészetének kibontakozására több nagy példakép is jelentős hatást gyakorolt. Köztük Johann Cristian Bach, aki a világos, problémátlan formák költője, a gyermek Mozart tőle tanulta a szabadon áradó dallam örömét. Itáliában elsősorban az opera világával ismerkedett meg Paisiello, Anfossi, Guglielmi művein keresztül, melyekből megtanulhatta a jellegzetes vígoperai technikát, az egyes embertípusokhoz kapcsolódó, karakterisztikus dallamtípusokat (Sólyom 1956: 8).

Az olasz opera jellegzetes vonása volt Mozart idején, hogy a hatalmas történelmi és mondai hősokeket a színpadi szerzők rendszerint valamilyen sekélyes szerelmi történet középpontjába állították, mert a szerelmi öröm és bánat, ármánykodás vagy bosszú tág lehetőségeket kínált a sokféle zenei kifejezésre (Gál, 1977: 84). Az olasz énekesek híresek voltak képzett, hajlékony hangjukról, ezért az számított jó operaszerzőnek, aki olyan áriákat írt, amelyekben az énekes minden különleges erényét megcsillogtathatta.

Mozart már ifjúkorában alaposan megismerte az olasz drámai kompozíció teljes szabálygyűjteményét, a különféle áriatípusokat, az érzelemkifejezés szokásos képleteit, és rendkívüli muzikalitása alkalmassá tette arra, hogy már ebben a zseni korban színpadképes operát komponáljon (Lang, 1980: 88). Fiatalkori színpadi műveire általában jellemző, hogy technikai szempontból és az énekhang kezelése tekintetében nem mérkőzhetett a nagy olaszokkal, de drámai érzék tekintetében megközelítette őket. Már a korai operákban is fellelhetőek olyan számok, amelyek sejtetik a későbbi kiemelkedő operakomponistát, és szerepelhetnének Mozart valamelyik érett művében is.

Az itáliai utazások időszakában született három színpadi kompozíciója (Mithridátész, Ascanio in Alba, Lucio Silla) az olasz muzsika jegyében fogant, de a Lucio Silla megalkotása során már részben eltávolodott a hagyományos opera seriától. Az olasz befolyás nemcsak az olasz nyelvű szövegekben mutatkozott meg, hanem a dallam természetes hajlékonyságában és a könnyed zenei formákban is (Balassa – Gál, 1971: 55). Összegezve elmondható, hogy ezek tanulóművek, melyekben az ifjú tehetség a meglévő operai kultúrával ismerkedik, a színpadi zene műfajtípusait próbálgatja.

### **Összegzés**

A három itáliai utazás Mozart életének meghatározó eseményei, élményei közé tartozott. Az 1770-es évektől már nem elsősorban csodagyerekként kezelték, hanem az ifjú tehetséget csodálták a személyében. Az operalátogatások során számos kiemelkedő szerző művével ismerkedett meg, így meghallgatta Jommelli, Piccini, Paisiello, Galuppi alkotásait. Milánóban

találkozott Giovanni Battista Sammartinivel, aki Johann Christian Bach és Gluck mestere is volt. Sammartini annak az újfajta elő-klasszikus zenének volt az egyik úttörője, amely Mozart muzsikájának egyik kiindulópontja volt. Érdekes momentum azonban, hogy több olasz mesterrel csak később kötött személyes ismeretséget: így például Paisiello-val Bécsben találkozott 1789-ben, Piccinivel pedig Párizsban 1778-ban. Kiemelkedő jelentőségű mozzanat volt művészi fejlődésében a Padre Martinivel való találkozás, aki nem csupán a régi itáliai mesterek művészetébe vezette be az ifjú zeneszerzőt, hanem mentorává is vált. Erre utal, hogy Mozart később is hozzá folyamodott, amikor őszinte kritikára vágyott, és felidézte a közös munka lelkesítő pillanatait.

Szabolcsi Bence (1961: 157) értelmezése szerint Mozart életében ez az időszak egy átmeneti korszak volt, amelynek során rátalált a saját fejlődési útjára: Szabolcsi párhuzamot von Haydn művészetével, aki szerinte ugyanekkor élt át egy „nagy. romantikus válságot”. Spikes (1976: 13) kiemeli, hogy Mozart volt az első zeneszerző, aki világosan felismerte, hogy milyen óriási lehetőségek rejlenek az operaformában kisebb-nagyobb jellemek teremtetésére. Mozart operáiban a szereplők levetették görög álarcukat, és felismerhető személyiségű alakokként tűntek fel. Tehát fordulópontot jelent a művészi kibontakozásban az olasz operakultúrával való megismerkedés, mert innentől kezdve a fiatal művész számára a „commedia” déli hagyományának újszerű feldolgozása kezdődik. Amikor öt évvel később, 1775-ben elkészül az első nagyobb szabású „félkomoly” daljátéka, a *La finta giardiniera*, benne már ezeknek az új és gazdag élményeknek igyekszik formát adni (Szabolcsi, 1963).

Az itáliai utak jelentősége tehát nem merült ki azokban a fontos külső eseményekben, mint például Padre Martini leckéi, a bolognai Akadémia megtisztelő tagsága vagy éppen a különféle operamegbízások. A fiatal Mozartot életre szóló benyomások érték: mindent nyitottan és éles kritikával szemlél, és igyekezett mindent tudást magába szívni. Megismerkedett az olasz komoly- és vígopera stílusával, az énekhang kezelésével, a vokális polifónia törvényeivel és a hangszerelés technikájával. Az olasz opera zenei anyanyelve a belcanto, azaz a „szép ének” hatott Mozart operazenéjére, s hangszeres muzsikáját is új irányba terelte: az énekhang kezelésének technikáját átültette a hangszeres zene egészének területére. Elmondható tehát, hogy az itáliai utak különös jelentősége abban áll, hogy ezek adják hozzá Mozart stílusához azt a vokális eredetű énekszerűséget, amely érett zenéjének lényegi eleme lesz (Lise – Rescigno 1986: 40). Mire Salzburgba visszatér, már mindennek a tudásnak birtokában írta meg első zongoraversenyét és

négy szimfóniáját, amelyek között már olyan remekmű is van, mint a kis g-moll szimfónia.

1773 tavasza után Mozart nem tért vissza többé Itáliába, ne fiatalkori emlékeiből egész életében táplálkozott. A letisztult, helyi ízléstől függetlenedett „olasz zeneiség” szólal meg szimfóniáiban, vonósnégyeseiben, és teremtmő erőként van jelen a későbbi nagy operákban is.

### **Irodalomjegyzék**

Balassa Imre – Gál György Sándor (1971): *Operák könyve*, Zeneműkiadó, Budapest.

Gál Zsuzsa (1977): *Wolfgang Amadeus Mozart*, Zeneműkiadó, Budapest.

Hughes, Spike (1976): *Mozart-operakalauz*, Zeneműkiadó, Budapest.

Jernitz Sándor (1961): *Wolfgang Amadeus Mozart*, Gondolat Kiadó, Budapest.

Kovács János (1974): *Mozart-brevárium*, Zeneműkiadó, Budapest.

Lang, Paul Henry (1980): *Az opera. Egy különös műfaj története*. Zeneműkiadó, Budapest.

Lise, G. – E. Rescigno (1986): *A 18. századi opera Scarlattitól Mozartig*, Zeneműkiadó, Budapest.

Parouty, Michel (1991): *Mozart, az Isten kegyeltje*, Park Kiadó, Budapest.

Sólyom György (1956): A Mozart-opera világa, in: Kárpáti János et al.: *Mozart operái, Hat tanulmány*, Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 5-24.

Szabolcsi Bence (1961): *Európai virradat*, Gondolat Kiadó, Budapest.

Szabolcsi Bence (1963): Mozart és a népi színjáték, in: *A Válaszút és más tanulmányok*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 157-178.

Szegő Júlia (é. n.): *A két Mozart hétköznapijai*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

## AZ ELSŐ MAGYAR OPERÁK SZEGEDEN

„Szeged városában is megjelent a Magyar Játék Szini Társaság – adta hírről a Magyar Kurir 1800. június 20-i száma, – és az el múlt Májusban az itt lévő Publicimmal is meg kóstoltatta azon édes gyönyörűséget melyet Nemzetünk Anya nyelvének az illyentén tárgyra való alkalmaztatásából érezhet.”

Mivel a városháza színházterme még csak épülő félbe van, a városatyák ingyen Kelemen László és társulata rendelkezésére bocsátják a középkori Felszeged plébániatemplomát, a már csak raktárnak használt Szent György-templomot. A mai Dózsa György Általános Iskola helyén állott, nagyjából 17x17 méteres épületben rendezik be az alkalmi teátrumot. A Kelemen szerint ingyen fuvarral is segített Társaság április végén érkezik Szegedre és május első napjai azzal telnek, hogy a pusztatemplomot a játékok tartására alkalmassá teszik. A hivatásos magyar színészek első szegedi előadásukat 1800. május hatodikán tartják. Műsorukon a Tutorság alól felszabadult ifjú című vígjáték szerepel.

Mindössze öt nap telik csak el, és az uszadékfából ácsolt színpadon, május 11-én, felcsendülnek az első szegedi operaelőadás, a Ferrando és Jeriko dallamai. Zenéjét Kaurer Ferdinánd (1751-1831) osztrák muzsikus, a bécsi józsef-majd leopoldvárosi színházak karmestere, az ünnepelt Singspiel szerző, több mint 100 opera komponistája írta kinek zongorára tett magyar táncai három füzetet töltenek meg.

Felmerül a kérdés: lehet-e magyar operaelőadásnak nevezni ezt a spektakulumot? A válasz: magyar nyelvűnek mindenképpen igen! Az énekszövegek ugyanis nem a szerző nyelvén, németül, hanem Kótsi Patkó János magyarra ültetésében, nemzeti nyelvünkön hangzanak el. A zenekar élén is magyarajkú muzsikus áll: Szerelemhegyi András (1762-1826) személyében.

A kecskeméti születésű zenésznek – eredeti nevén Liebenbergernek – „attya született német volt és mégis fia annyira tökéletesítette magát a magyar nyelvben, hogy a született magyarral vetekedik” – áll a kecskeméti magisztrátus 1798 évi jegyzőkönyvének augusztus 18-i bejegyzésében. A német ajakkal, de magyar szívvel született Szerelemhegyi harmincegy esztendősen, 1793-ban beáll a három évvel korábban megalakult Kelemen László-féle, első magyar színtársulatba. Bár szerelmes színésznek szerződik, valójában korrepetitori teendőket lát el, és megtanítja a színészeket a hang-

jegyek ismeretére, hogy szerepüket kottából tudják elsajátítani. Az operák jobb megértése érdekében pedig a szövegkönyveket magyarra fordítja.

Első munkája a *Prinz Schnudi und Prinzessin Evakathel* – magyar címen *Pikkó herceg és Jutka Perzsi* című német opera átültetése. Zenéjét Chudy József (1753-1812) zongoraművész, a Kelemen társulat karmestere szerezte. Ezt az 1793. május 6-án, Budán bemutatott, 2 felvonásos énekes játékot tartjuk az első magyar operának, melynek zenéje azonban elveszett. A jól sikerült fordítás után Szerelemhegyi sietve magyarra teszi Paisiello olasz zeneszerző Schikaneder szövegeire írt két operáját, *A lantosok* vagyis *a víg nyomorúságot* és *A magokkal elhitett Filozófusokat* is. Az időközben elkallódott szövegekkel együtt összesen tíznél több fordításáról tudunk.

Az opera magyarításáért sokat tevő Szerelemhegyinek – ki egy Pest vármegyéhez intézett beadványában nem csak a textus fordítása, hanem a muzsika „Nemzeti Melódiákra alkalmazása” mellett is érvel, – néhány lefordított operaszövege a későbbi években színre kerül a Tisza partján is.

Az első zenéjében és szövegében is magyar szerzőtől származó, a színháztörténész Szmollény Nándor által vígoperának, ám alkotója szerint csupán énekes játéknak nevezett mű bemutatójára 1800. május 27-én kerül sor Szegeden. Az előadást, egy nemrég birtokomba került, eddig nem ismert dokumentum szerint, már nem a Szent György-templomban, hanem a Palánkhöz közelebb eső – valahol a mai Glattfelder tér tájékán álló – használaton kívüli sópajtában tartják. A zene és a szöveg szerzője is a Kaurer opera fordítója: Kótsi Patkó János (1763-1842). A mű címe: *A havasi pásztorlányka*.

Kótsi kalandos úton jut az erdélyi magyar színpadra. A kolozsvári református kollégium elvégzése után tisztként szolgál a Splényi huszárezredben, majd kvietál és 1792. november 11-én, már mint színész, ő mondja ki az első szót az enyingi ifjak által alapított Magyar Játzó Szín első előadásán. Nem telik el egy esztendő, s 1793-ban már ő a társulat igazgatója. Az erőskezü vezető 1803-ban megalkotja és augusztus 8-án tizenkét színésszel aláírja az „erdélyi magyar játszószin constitutioját és törvényeit”. E szabályzatban pontosan meghatározza a muzsikamester kötelezettségeit és jogait is.

E szerint a karmesternek napi két órát kell foglalkoznia a zenekarral, köteles hat hónaponként egy operát írni, meggátolni minden hangoskodást, veszekedést, fegyelmezetlenséget. Az olyan zenészt vagy énekest, aki késett a próbáról és ezzel akadályozta a munka megkezdését, egy forint büntetéssel sújtották. De egy havi gázsijába került a zenemesternek, ha nem írta meg a félévénként kötelező operáját. A szabályzat a jogdíjról is rendelkezett,

olyanformán, hogy ha a karmester az előírt évi két munkán túl szerez zenét, a bevétel negyedét kapja, amit köteles a szövegíróval megosztani.

A magyar zenés színpad megteremtésében úttörő szerepet játszó Kótsi Patkó János jelentősége elsősorban abban áll, hogy számos színmű és operaszöveg magyarra tevésével használható, drámai és zenedrámái színpadi nyelvet alakít ki. Szegeden előadott zenés játékát, A havasi pásztorlánykát még 1799-ben, Debrecenben mutatták be. Ott igen nagy sikert aratott és könyv formájában is megjelent. Sajnos csak a szöveget nyomtatták ki, és így a zenéjét nem ismerjük. Mint ahogy azt sem, hogy az előadást hogyan fogadta 1800-ban a szegedi publikum.

Legközelebb 1803. szeptember hatodika és október harmadika között játszik magyar társulat Szegeden, éppen Kótsi igazgatása alatt. A bemutatott 17 előadásból 3 énekesjáték és 2 opera. Az énekesjátékok közül a Tündérek érdemel figyelmet. Szövege Kótsi munkája és zenéjét is ő állította össze Haydn Teremtés oratóriumának IV. tételéből.

Az Égiháború vagy az iskolamester c. „mulatságos nagy opera” zeneszerzője az a Dittersdorf, aki Gluck-kal közös itáliai turnéján hegedűvirtuózként szerepelt, s akit a német vígopera megalapítói között tartanak számon. Az operának Kótsi csupán fordítója, de a dán Holberg A kontraktus, vagy elváltozott leánykérők című darabját már nem csak lefordítja, hanem átdolgozza és zenét szerezve hozzá két felvonásos vígoperát alkot belőle. Kár, hogy Kótsinak e szerzeménye sem maradt fenn.

A következő, magyar operához kapcsolódó eseményhez egy kis kitéréssel juthatunk. A városi tanács irattárában egy latin nyelvű levél található, 1816. március 16-ai pesti keltezéssel. Ebben a helytartótanács megrója a szegedi városatyákat, mert „büntetésre méltó” a „Cserny György” című darabot a városban engedték bemutatni. (SzVT ir. 1343/1816)

Mi is ez a Cserny György című darab? A dráma a török ellenes Karagyorgye felkelést, a szerviánusok belgrádi győzelmét, tehát korabeli eseményt állít színpadra. A történetet Balog István úttörő színész dolgozta fel és a 15 esztendő Mátray Rothkrepf Gábor szerb és magyar népdalokat szöve a szövegbe, megzenésítette. A bécsi népszínpadok hatását tükröző zeneművet a pesti Rondellában 1812. szeptember 15-én mutatták be. Miután a darab népfelkelést ábrázol, a cenzúra betiltja. Ezért „büntetésre méltó” cselekedet későbbi színre állítása. A partitúra megtalálója, Várnai Péter szerint, mert a szöveg és a zene szerzője is magyar, e művet joggal lehetne az első magyar daljátéknak tekinteni.

Mivel színjátékosok abban az időben nem tartózkodtak Szeged városában, az előadás létrehozói feltehetően diákok, esetleg magyar vagy szerb ajkú

műkedvelők voltak. Ha magyarok adták és a Balog-Mátray változat került színre, akkor ez az első fennmaradt magyar daljáték, amelyet előadtak Szegeden. Ennek igazolásához azonban még időre és főleg megdönthetetlen bizonyítékokra van szükség.

Amíg a mai tudásunk szerinti első nemzeti opera felcsendül Szegeden, még jó néhány esztendő telik el. Azonban ezek az évek sincsenek zenei esemény nélkül. Említésre méltó Kilényi Dávid zenés társulatának 1827. július kilencedikétől huszonkettedikéig tartó szegedi vendégjátéka. Egy régi kútfő szerint a 24 tagú muzsikai karral érkező Erdélyi Nemzeti Színjátszó Társaság „utazásának célja bebizonyítani a testvérhaza magyarságának, hogy a magyar nyelv igen alkalmas az énekes játékokra és operákra, hogy nemzeti csinosodást tárgyazó mutatóványaikkal az anyanyelv pallérozását is elősegítik, valamint, hogy példáját adják szorgalmas igyekezetőknek a dicső szomszéd atyafiak előtt.” A társaság kitűnő énekesekből áll. A csengő hangú tenorista Pály Elek, a több hangszeren játszó, zenét is szerző baritonista Szerdahelyi József, a basszista Udvarhelyi Miklós és Szilágyi Pál, valamint Déryné az együttes erősségei. A muzsikai kar vezetője Heinisch József zeneszerző.

„Miért voltak meglepők operaelőadásaink? – kérdi Egy nagypapa regéi unokájának című visszaemlékezésében Szilágyi Pál és rögvest felel is rá: – egyszerűen fejtem meg. Déryné asszony akkor volt hangjának aranykorában. Ha bár nem is volt iskolázott olasz énekesnő, de kellellemel párosította énekét játékaival. Ő kitűnő színésznő volt, a többi énekesek is jó színészek lévén, összeházaszták a drámát az operával, s e boldog házasság szülte a precisiót”.

Előadásukban csendülnek fel először Szegeden 1827. július kilencedikén Rossini Tolvaj szarkájának, 21-én Weber Bűvös vadászának, a következő napon pedig Meisel Három század című operájának dallamai. Azonban ezek még mindig csak magyar nyelven énekelt operaelőadások.

Még hat évet kell várni, hogy ismét Szegeden fellépő Kilényi-féle társulat az első magyar operának tartott Béla futását bemutassa. Ekkor a legendás énekesnő, Déryné már nem az együttes tagja. Bármily különös, a Béla futásának keletkezése is Kótsi Patkó János személyéhez kötődik.

Az opera zeneszerzője Ruzicska József (1775 körül – 1823 után) egykori katonakarmester. Ám többre törve a sereget odahagyja s a kolozsvári színháznál muzsikamesternek áll. Az ott szerzett kellő színpadi gyakorlat után határozza el magát zenedráma írására. Témát keresve a gyakorlott Kótsitól kér tanácsot, s ő Kotzebou Béla's Fluch című darabját ajánlja. Sőt nem csupán javasolja, hanem a magyar történelemre is alkalmazza a drámát, mely

így már nemzeti alkotásnak tekinthető. Kótsi adaptációjából a librettót a basszista Udvarhelyi Miklós írta meg. Az opera bemutatóját Kolozsváron, 1822. december 26-án tartják. A mű sikere nagy, mert verbunkos tematikájával, bécsi, olasz és magyar zenei elemeinek vegyítésével mindenkiben érdeklődést kelt. S mivel nem csak a nyelve, hanem a története is magyar, mint az első nemzeti operát ünneplik, szerzőjét pedig később Erkel előfutáraként emlegetik.

Az opera Szegeden 1833. június 11-én kerül színre, feltehetően sikertelenül, mert a városházában lévő „Thália templomban” bemutatott előadást egy ismeretlen kritikus, a Szemlélő 1833. július 8-iki számában alaposan lehúzza:

„A Béla futásában szereplő Kilényi (Béla) és Szaplonczay (Ferkó) urakat kérjük hagyjanak fel az énekléssel és ott törekedjenek koszorú után, hol elérhetése nem lehetetlen. Latabár úr iparkodik tenorista lenni, de hangjából kitetszik, hogy sokra nem halad.”

Ennyi a recenzens „g” úr véleménye a kultúrtörténeti eseményről, az első Szegeden színre kerülő nemzeti operáról. Úgy látszik, nem csak a könyveknek, a magyar operáknak is meg van a maguk sorsa.

Legalábbis itt, a Tisza partján...



**Laczi Júlia**

## **REFLEXIÓK A II. ORSZÁGOS ÉNEKPEDAGÓGIAI KONFERENCIÁRA**

Második alakommal rendezte meg konferenciáját a Magyar Énekkultúra Barátainak Köre Alapítvány. A színhely mindkét alkalommal a csodálatos fekvésű Dunakanyar menti Verőce. Itt minden együtt van egy sikeres rendezvény lebonyolításához: egy önzetlen, anyagi segítséget és helyszínt biztosító polgármester, az inspiráló táj és az alapítvány kuratóriumának elnöke Pallagi Judit, aki a Tóth Aladár Zeneiskola magánének tanára, néhány éve maga is verőcei lakos. Nyaranta növendékeinek és az érdeklődőknek szakmai táborokat szervez és ittélével fontos szerepet tölt be Verőce kulturális életében is. Verőcén több templom található, ideális helyszínül szolgálva számos koncertnek. Itt található a Gorka kerámia-gyűjtemény és egyéb kiállítás is gyakran megrendezésre kerül.

A következőkben szeretném néhány mondatban bemutatni a szervező alapítványt. A Magyar Énekkultúra Barátainak Köre Alapítvány 2001-ben alakult. Milyen gondolat hozta létre ezt a baráti kört? Az alapítvány honlapjáról idézek: „Az éneklés mindennél mélyebb és szorosabb kapcsolatot, közösséget tud létrehozni az emberek között. Mégis az e területen működőket az intézmények személytelensége, nehézkessége, néha érdekeik szembenállása elválasztotta egymástól. Mi, a 15 alapító tag és a kuratórium tagjai úgy gondoltuk, hogy a személyes ismeretség, a szakmai barátság hatalmas hajtóerő, amely az intézményeket lassan kovászként átjárva új szellemet vihet a szakmába.” Az alapítvány tagjai kéthavonta találkoznak a folyamatosan csatlakozó új tagokkal együtt. A tagok zeneiskolai, szakközépiskolai, zeneművészeti főiskolai, és egyetemi magánének tanárok, korrepetitorok és hallgatók Budapestről és vidékről. Az alapítvány intézményektől függetlenül működő szakmai testületként támogatja a magyar énekpédagógia és énekkultúra értékeinek megőrzését és színvonalának emelését.

Az alapítvány 2005 januárjától tagja az Énektanárok Európai Szövetségének (European Voice Teacher's Association – EVTA). A következő, 10. kongresszus 2006. augusztus 10-13 között kerül megrendezésre Bécsben.

A konferencia 2005. szeptember 8-11 között került megrendezésre. Néhány cím a programból:

A gyermekhangképzésről (Dr. Mészáros Krisztina)

Hangideál és hangképzés a gyermekkórusoknál (ifj. Sapszon Ferenc)

A Dal mesterei kötetek angol-barokk darabjainak elemzése (Vashegyi György)

Bartók Béla és Kodály Zoltán népdalfeldolgozásainak összehasonlítása (Gábor József, Berecki János népzenekutató)

Magyarországon kevésbé ismert operaáriák bemutatása

Lalo, Samuel Barbar, Janaček, R. Strauss, Gounod; Nikolai, Massenet,

Delibes, Rimszkij-Korszakov (Bartina Gábor és a Magyar Állami Operaház stúdiói)

Két előadó is foglalkozott Bartók és Kodály népdalfeldolgozásaival. Gábor József, aki a győri egyetem Zeneművészeti Főiskolai Karának igazgatója, zongoraművész, az előadó szempontjából elemezte a darabokat. Berecki János népzenekutató azt mutatta be, hogyan jön létre a népdalfeldolgozás. Az előadás 2005. szeptember 9-én hangzott el. Berecki János Bartók: Nyolc magyar népdal c. sorozatát és egyéb Kodály ill. Bartók népdalfeldolgozást elemzett. Én az idő szűkösségére való tekintettel a Nyolc magyar népdal sorozatból az első négyről szeretnék beszélni, valamint bemutatni az eredeti népdalokat, és azok feldolgozásait.

1. A sorozat nyitó darabja a **Fekete föld ...** Engedjék meg, hogy idézzek néhány mondatot Kodály és Rácz Ilona (Bartók tanítványa) visszaemlékezéséből:

Kodály: Nyilatkozat-1950. „...Egyszer, még 1904-ben, egy Dósa Lidi nevezetű székely háztartási alkalmazottuktól hallott egy székely dallamot. Ez különös visszhangot vert a lelkében. Később kiderült, hogy Dósa Lidi dala csak a fele volt egy székely népdalnak, a Fekete földnek. Érdemes megemlíteni, hogy a nép közt járva, gyakori jelenséggé vált tapasztaltuk ugyanazt a tényt: a falusi énekmondók csak egyik felét tudták egy-egy dalnak...”

Rácz Ilona: Bartók Béla Csík megyei pentatón gyűjtése 1907-ben-1972. „...Bartók még 1904-ben Dósa Lidi nevezetű székely háztartási alkalmazottjuktól hallott egy székely dallamot, Ez különös visszhangot keltett-mint írja- a lelkében. (Fekete föld, fehér az én zsebkendőm. Tkp. Fél dallam volt.) Elhatározta, hogy a Székelyföldre megy gyűjteni. Csík megyét választotta gyűjtőhelyéül. Ösztöndíjat kért és kapott (1600 koronát) a „székely népzene tanulmányozására”, s 1907 nyarán elindult Csík megyébe...” Ilyen előzmények után lett ez a két soros, lá-pentatón dallam a sorozat első darabja.

2. Mielőtt a sorozat második darabját meghallgatjuk, szeretnék idézni Bartók 1929-ben megjelent A magyar népzene című dolgozatából:

„...Az is fontos, hogy a gyűjtött dallamok több variánsban szerepeljenek, ezek ékesszólóan tanúskodnak a dallam ősi jellege és az igazi népi dallamok életképessége mellett. Teljes határozottsággal állíthatjuk, hogy az olyan dallam, amelynek nincs variánsa, amely nem kapcsolódik más közeli vagy hasonló dallamhoz, nem tekinthető igazi népi dallamnak, amelyet a tudományos mérlegelésben fel lehetne használni...”

Istenem, istenem... lá-pentaton dallam. Hallgassuk meg a csíkrákosi variánst. (Nem ezt a dallamot használta a feldolgozásban.) A Vikár Béla által Angorfalván gyűjtött népdalt megfigyelve megállapíthatjuk, hogy a díszítéseket elhagyva Bartók ezt a dallamot választotta. A feldolgozás szövege pedig így alakult: a csíkrákosi népdal első versszaka maradt, a második versszakban a csíkrákosi változat első sora kiegészült az angorfalvai népdal második versszakával.

3. A sorozat harmadik darabja az **Asszonyok, asszonyok ...** kezdetű. Most hallgassuk meg a gyergyószentmiklósi változatot. Figyeljük meg a tempojelzést, az 1-2. sor poco parlando 69-72, a 3. sortól con moto 144-152.

A feldolgozásban ezzel szemben a tempo giusto tempo jelzés szerepel a 3. sortól pedig poco a poco accelerando sine al fine jelzés olvasható. Most hallgassuk meg a Gyergyócsomafalván

Bartók által gyűjtött változatot. Megállapíthatjuk, hogy a dallamot ebből a változatból választotta, a díszítéseket elhagyta, a szöveg pedig a következőképpen alakult: a gyergyócsomafalvai variáció első versszakát megtartotta, majd a feldolgozás második versszakában a variáció harmadik versszakának első és második sorát és a második versszak első és második sorát kapcsolta egybe.

A feldolgozás harmadik versszakában pedig megismétlődik az első versszak.

Poco parlando. J. 88-72. Maa. P. 131a. Gyergyócsomafalvai (Cik. va.) 1894. K.

Asz- su- nyok, su- su- nyok, hogy H- gyek tle- sa- lak?

Mi- vel pó- ta- ra- gyot ma- si- én nem te- dek.

Con moto. J. 144-88.

Ka- posz a fo- tá- mat, né- gyik a né- sé- re, bi- ú- lla a né- le- re.

Ott én ma- gam egy vé- se- llem, hogy ne vé- gyék én- se.

2. Anyócskó! a konyvet sokszor három voltam,  
Kam borjajától is nem féltem volna,  
Soham hittem, hogy lehetek nagy férfiak volna.  
A szöveget korrekcióját készítettem volna.

3. Anyán is kőgörcs kőgörcs kőgörcs,  
Anyán is kőgörcs kőgörcs kőgörcs,  
Mindenkinek kőgörcs kőgörcs kőgörcs,  
Mindenkinek kőgörcs kőgörcs kőgörcs.

1. Anyócskó! a konyvet sokszor három voltam,  
Kam borjajától is nem féltem volna,  
Soham hittem, hogy lehetek nagy férfiak volna.  
A szöveget korrekcióját készítettem volna.

2. Anyán is kőgörcs kőgörcs kőgörcs,  
Anyán is kőgörcs kőgörcs kőgörcs,  
Mindenkinek kőgörcs kőgörcs kőgörcs,  
Mindenkinek kőgörcs kőgörcs kőgörcs.

#### 4. Az Annyi bánat... kezdetű népdal a sorozat negyedik darabja.

Figyeljük meg a Bartók által 1907-ben Gyergyó-újfalun gyűjtött eredeti népdalt. Megállapíthatjuk, hogy a dallamot megtartotta, a szöveg az első versszakban változatlan, majd a második versszak harmadik és negyedik sorát valamint a harmadik versszak első és második sorát összekapcsolva alakítja ki a feldolgozás második versszakát.



Ordasi Péter

**CSODAFIÚ-SZARVAS  
KOCSÁR MIKLÓS MŰVE  
A NÉPHAGYOMÁNY ÉS A HUSZADIK SZÁZADI LÍRA  
KERESZTÚTJÁN  
(A doktori értekezés tézisei)**

**1. A kórusművek Kocsár Miklós életművében mennyiség, minőség és népszerűség tekintetében egyaránt kiemelkedő jelentőségűek.**

Kocsár Miklós (1933) zeneszerző életművében különös jelentőségre tett szert az a cappella kórus mint műfaj és mint előadó együttes. A jelentős kórus-szerzők többsége – legyenek az egyetemes zenetörténet óriásai, mint Palestrina, Bach, Brahms, vagy a magyar zenei élet kiválóságai, mint Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Csenki Imre, Daróci Bárdos Tamás, Pásztai Miklós stb., – gyakorlati kapcsolatban állt az énekkari munkával, karnagyként belülről ismerve a kórus lehetőségeit, és élve a kísérletezés természetes lehetőségével. A kórusművek ilyen nagy száma – a szerző saját jegyzéke szerint 2004-ig 86 önálló tétel vagy sorozat – azonban mindenképpen figyelemre méltó egy olyan hangszeres indítatású komponistától, akinek zenei neveltetésében nem volt meghatározó szerepe a kórusnak.<sup>26</sup> Ennek a termékenységnak a belső indítatáson kívül táplálója a magyar amatőr kóruséletnek a múlt század hatvanas éveitől felvirágzó korszaka, a melynek kiemelkedő együttesei és szaporodó rendezvényei újabb és újabb műveket igényeltek, majd az első sikeres darabok után rendeltek a saját stílusát egyre tudatosabban formáló, s egyre népszerűbb komponistától. A magyar kórusok nemzetközi sikerében része volt az új Kocsár műveknek, s ezek nyomán külföldi kórusok és szervezetek is felkérésekkel fordultak hozzá. Kocsár Miklós kórusműveinek nemzetközi népszerűsítésében Szabó Dénes nyíregyházi kórusai érték el a

---

<sup>26</sup> Fittler Katalin: „Kocsár Miklós zeneszerző 60 éves” – interjú, *Zeneszó*, 3/ 10 (1993. december): 4.

„Első gimnazistaként (ez akkor a régi 4. elemi után következett) a szopránban énekeltem. A háború után énektanárunk a debreceni kollégiumban tartotta a próbákat. Sohasem felejtém el: Bartók „Huszárnótáját” énekeltük. Miközben elábrándoztam, gyönyörködtem a szép teremben, jókora pofonra ébredtem: Szegeti Gyula tanár úr ezzel honorálta, hogy nem figyelek rá. A Konzervatóriumban kötelező volt énekkarba járni. Mivel akkor is krónikus tenor-hiány volt, Czövek Lajos tanár úr engem a tenorba sorolt át. Tenor! nem tudott faragni belőlem, ráadásul el is ment a kedvem az énekléstől...”

legtöbbet, s szereztek egyben maguknak elévülhetetlen érdemeket.<sup>27</sup> Nagyon kevés zeneszerzőnek adatik meg, hogy életében zenei versenyt nevezzenek el róla. Tokióban 2000-től két évente tartanak kórusversenyt és bemutatót Kocsár Miklós neve alatt, s feltétel, hogy a résztvevők műsorában szerepeljen Kocsár egy műve.<sup>28</sup>

Talán minden más értékelésnél hitelesebb a nagy pályatárs, Szokolay Sándor méltatása: „... túlzás nélkül állíthatom, hogy Kocsár Miklós a jelenlegi élő legnagyobb, legsikeresebb és legkedveltebb kóruszerzőnk.”<sup>29</sup>

## **2. Kocsár egyéni vokális stílusának kialakításában meghatározó a Nagy László verseire és az Erdélyi Zsuzsanna által gyűjtött és közreadott archaikus népi imádságok szövegére komponált művek.**

A korai kórusművek korszaka 1964-ben lezárul. Az ide tartozó 19 opusz szövegválasztásban és műfaji tekintetben is igen változatos: kórusdal, népdalfeldolgozás és kantáta igen különböző szövegforrásokkal, pl. bolgár népköltés (*Hegyi legények* – Samu János ford.), Kövesdy János, Juhász Gyula, Weöres Sándor, James Joyce – Gergely Ágnes. Az előadó együttes is sokféle a gyermekkartól a férfi- és vegyeskaron át a szólistával előadott zongorakíséretes kantátáig. A szövegekben megjelenő élmények és hangulatok is sokfélék. Tipikus útkeresés: mindent meg kell ismerni és ki kell próbálni, amit az elődök ránk hagytak.

A kórusművek sorában három éves szünet érleli meg azt az elhatározást, ami a következő évekre irányt szab a szövegválasztásnak. A zenei nyelv megújításának szándéka a hagyomány megőrzésének igényével együtt a természet önmagát állandóan újító és egyensúlyát megtartó tulajdonságaira, élményeire irányítja figyelmét. Az Áprily Lajos verseire komponált *Évszakok zenéje* nyolc tételes nőikari ciklus az irányjelző. Ebben az időben alig van még olyan kórus az országban, amelyik ezt a nyelvet tudná, de a Győri Leánykar és mestere, Szabó Miklós sikerre viszi a darabot. S bár ezután mások is műsorra tűzték az *Évszakok zenéjét*, belátta, hogy nehézsége miatt nem számíthat a mű széles körben való elterjedésére. Az újabb négyéves alkotói szünetet a Nagy László verseivel való találkozás törte meg. Az ő költészete jelenti azt az inspirációt, ami megújítja a zeneszerző alkotókedvét a kórus-

<sup>27</sup> Fittler Katalin, „Kocsár Miklós kórusművei CD-felvételen” *Zeneszó* 7/7 (1997. szeptember): 11.

<sup>28</sup> Kálmán Gyöngyi, „Versengő karok” *Magyar Nemzet Magazin* 63/20 (2004. január 24. szombat): 23.

<sup>29</sup> Szokolay Sándor, „Elfogult hangú gondolatok a 60 éves Kocsár Miklós kórus életművéről” *Zeneszó* 4/1 (1994. január): 9.

művek területén. Így beszél erről Tóthpál József születésnapjához: „Zenei mondanivalójának kiváltásához – véleményem szerint – döntően hozzájárult Nagy László expresszív költészete is, anélkül, hogy ez a zene autonómiáját veszélyeztetné vagy veszélyeztette volna. Szébbnél szébb hangzású művek bizonyítják ezt: a Tűz, te gyönyörű, a Tűzciterák, a Liliomdal, az Ó, havas erdő némasága, a Csodafiú-szarvas... Mindezen művek a természet és az ember viszonyának feszültségeit és feszültségeinek oldását fejezik ki.”<sup>30</sup>

Az alkotói érdeklődés intenzitását jól kifejezi, hogy az 1971-73 közötti időszakban más szövegre kórusmű nem keletkezett, egyéb költemény „nem fért” a Nagy László-versek közé. A Csodafiú-szarvas (1979) olyan kivétel, amelynek története rámutat a népi imádságok szövegére írott művekkel való kapcsolatára. Idézzünk a zeneszerző visszaemlékezéséből:

”Bár az imádságok nyelve és hangulata, ősi tartalma azonnal hatott rám, sokáig nem tudtam mit kezdeni velük. Kísérleteim zátonyra futottak. Megszoktam a verses szövegek ritmikus tagoltságát, s megrettentett a prózai szövegek megzenésítésének újszerű feladata. A debreceni kórusverseny szervezőinek felkérésére az *Ötödímadás*got terveztem megírni, de az ötödik sornál elakadtam. (Korábban is előfordult, hogy egy kórus komponálása közben megakadtam: Nagy László *Tűz* című versében egy ideig zeneellenesnek éreztem a mozdony szót, és félre kellett tennem a munkát. Később visszatérve a félbehagyott darabhoz könnyedén megtaláltam a megoldást.) A debreceniek felkérése határidős volt, a munkát nem halogathattam, ezért régi kedvencemhez, Nagy Lászlóhoz fordultam. Ő segített: épp a Csodafiú-szarvasnál nyílt ki a kötet. Amikor öt évvel később ismét elővettem az *Ötödímadás*got, egyszerűen nem értettem, miért nem tudtam korábban folytatni.”<sup>31</sup>

A Nagy László költészetét is átható szerves népi műveltség egyik hang-súlyos, az ősi magyar hitvilágot idéző szokása a regölés. (A Magyar Televízió dokumentumfilmje is őrzi azt a gyermeki szeretetet és érdeklődést, amellyel a költő az iszkázi regölőket faggatja a hagyomány részleteiről.) S ahogyan az élő hagyományban a regölés pogány szokását átszövik a keresztény hit tanításának elemei, ugyanúgy előbukkannak az Erdélyi Zsuzsanna gyűjtötte archaikus népi imádságok szövegéből a pogány motívumok száalai. Összeköti a két szokást, a regölést és a ráolvasást a tevékenység célja, a

<sup>30</sup> Tóthpál József, „Születésnapjához” *Zeneszó* 3/10 (1993. december): 3.

<sup>31</sup> Beszélgetés Kocsár Miklós zeneszerzővel, 2003. január 28. – O. P. Az értekezés Függelékében olvasható a beszélgetés teljes szövege



transzcendens kapcsolat. Erdélyi Zsuzsanna gyűjteményének megjelenése hasonló visszhangot váltott ki a magyar szellemi életben, mint Kriza János *Vadrózsák*-jának kiadása a tizenkilencedik században: szinte mindenki a magáénak érezte a közösségi tudat felszíne alatt lappangó szövegeket. A szövegek és az általuk inspirált kórusművek lelkes fogadtatása is indokolja Tóthpál József mondatának pátoszát:

„... az utóbbi időben Erdélyi Zsuzsanna gyűjtéséből származó népi imádások szövegére írt kórusműveiben... új zenei mondanivaló bontakozik ki, az emberi léleknek olyan mélységei tárulnak elénk, amelyek új dimenziókat, új rejtélyeket rajzolnak a magyar kórusművészet égboltozatára.”<sup>32</sup>

Ezekben a művekben kristályosodik ki az a vokális stílus, amely meghatározóvá válik az újabban felfedezett költők verseinek megzenésítésében, sőt, melodikus és harmonikus vonatkozásban a latin nyelvű egyházi kórusművekben is.

### 3. A zenei nyelv kialakításában és használatában a korai útkeresést követően a huszadik század magyar kórusirodalmának legnevezesebb hagyományait, Kodály és Bartók művészetét tekinti mércének; eszközeiket felhasználva sajátos, klasszicizáló stílust alakít ki.

#### a) Kocsár Miklós kórusművészetének gyökerei

A tizenkilencedik és huszadik század fordulóján Ady Endre egy olyan előzmény nélküli, belső indíttatású, forradalmian új költői látásmóddal jelentkezik, amelynek hatása nemcsak a huszadik század magyar lírájára; hanem egész művészeti életére nagy hatással volt. Ady kíméletlen őszintesége, amellyel utat nyit egy addig feltáratlan személyes és nemzeti önismeretnek, egybevág azzal a hatással, amit a század elején megkezdett rendszeres népdalgyűjtés nyomán feltároló paraszti műveltség tett felfedezőire: föld- és természet-közelí élményvilága a szimbólumok rendszerén keresztül mutatja fel az emberi lét történelmi meghatározottságát és transzcendentális aspektusát. Ez a kettős hatás végig kíséri Bartók és Kodály egész művészetét. Az új magyar művészet megteremtésére irányuló tudatos törekvésüknek szilárd alapot adott az a szerves népi műveltség, amelynek tudományos feltárása életük egyik fő motívumává lett. Munkásságuk nyomán pedig nemcsak kibővült, hanem gyökeresen megváltozott a magyar műveltség tartalma, művészetük erőteljesen hatott a többi művészeti ágra, s végső soron a huszadik század magyar történelmének formálójává vált. Für Lajos vallja: „Kortárs-

---

<sup>32</sup> Tóthpál József, u. o.

tanúként bizonyíthatom, a kodályi életműnek volt szerepe abban, hogy az országra szorított jégpáncél szétpattogzódott, majd 1956 októberében robbanásszerűen szétesett, darabjaira hullt. S ez akkor is nagy érdem, ha a felángolás, mint történelmünk során annyiszor, önhamvába hullt, hullatott.<sup>33</sup>

Vitathatatlan, hogy a huszadik század magyar zenéjének etalonjává, viszonyítási alapjává Bartók és Kodály muzsikája vált. Életművük felszínre hozta a magyar népzene éltető forrását, amelyből a következő zeneszerző-generációk minden jelentős tagja merített, bármely stílusáramlat, zeneszerzői technika irányába vezetett később egyéni érdeklődése vagy vonzotta habitusa. Még a fiatal koruk óta külföldön élő nagyhírnű magyar zeneszerzők (Ligeti György, Eötvös Péter és mások) is viszonyítási alapnak vallják legalább egy-egy alkotói periódusukra ezt a hatást.

b) A fiatal Kocsár Miklós először debreceni kórusokban énekelve találkozott Bartók és Kodály műveivel. Farkas Ferenc zeneszerzés óráin már alkotói szempontból kerültek szóba, de nemcsak ezek. A nyugat-európai új zenei kezdeményezések híre az ötvenes évek végéig alig vált ismertté a magyar zeneszerzők körében, és az efajta avantgard kísérletezés, mint nyugati import a korabeli „kultúrpolitika” kategóriái szerint a túrt és a tiltott határán mozgott, nyilvánosságot nem kaphatott. Farkas tanár úr óráin azonban nemcsak az agyonhallgatott Bartók, hanem a tiltott Webern és Sztravinszkij-művek is terítékre kerültek. A tágabb tájékozódás lehetőségét csak a következő évtized adta meg,<sup>34</sup> és a zavarba ejtő sokféleség befogadásához és integrálásához idő kellett. Hangszeres vonalon az új eszközök birtokba vételét a fagottra és zongorára írt *Dialoghi*, a kórusmuzsika területén a már említett *Évszakok zenéje* jelentette.

4. A *Csodafiú-szarvas* című vegyeskarban a szöveg jelentésrétegeinek részleteiben is megfelelő szimbolikus zenei nyelvezet erejével nemcsak az ősi magyar hitvilágot idézi meg, hanem a zenei identitástudatunkat meghatározó elemekből szerves építkezéssel emel emléket a költőnek, s az áldozat értelmébe vetett hitének.

Nagy László költői világának kulcsa a *Csodafiú-szarvas*. A versnek, mint jelképekbe sűrített világmodellnek sokrétegűségét, különböző rendszerekben is érvényes értelmezhetőségét példázza itt három idézet, melyet Jánosi Zoltán közöl könyve hátsó borítóján:

<sup>33</sup> Für Lajos, „Ne bántsd a magyart!” *Bartók és Kodály történelemszemlélete* (Budapest: Kairosz, é. n.), 177-178.

<sup>34</sup> Gerencsér Rita, *Kocsár Miklós – Magyar zeneszerzők 13.*, (Mágus Kiadó, Budapest, 2001), 7.

„Pogánykori rítus- és szövegemlék motívumát személyes létküzdelem kifejezésére használja fel, a mítoszt személyes passióként éli át. (...) A pogánykori és a keresztény mítosz tragikuma és vigasza egyszerre kap erőteljes kifejezést.” – Görömbei András

„Kagyló a gyöngyöt, cédrus a gyantát, metafora a véres valóságot és viszont – valóság a tartást: Nagy Lászlónak köszönhetően termi, teremti ez a szigetnyi finnugor Európa újra meg újra önmagát.” – Lászlóffy Aladár

„Tér-idő rendszert, kauzalitást és értékszerkezetet (vagyis egy elképzelt világot, tehát egy lehetséges életvilág-értelmezést) hoz létre az eszkatológia megragadhatóvá tételére, a cselekvés végrehajthatóságára.” – Tolcsvai Nagy Gábor<sup>35</sup>

Az ilyen tömör, többrendszerű szövegnek megfelelő zenei nyelv kialakításával a szerző majdnem lehetetlen feladatot old meg: nem szűkíti a költemény értelmezését a maga nézőpontjának vetületébe, hanem közvetlenül érzékelhetővé teszi tágasságát a zenei tér absztrakt dimenziójának bejárásával. Az ehhez szükséges zeneszerzői eszköztár tudatos és ösztönös alkalmazásainak gazdagságát számba véve megállapítható, hogy a mű, amely Kocsár kórusmuzsikájának magaslati pontja, a Kodály utáni kórusirodalom kiemelkedő, klasszikus darabja mélyen gyökerezik az ősi magyar műveltségben.

#### **A szerző korábbi publikációi az értekezés tárgyköréből:**

1. „Csodafiú-szarvas” (párhuzamos műelemzés) in *„Kidlts Telyes Torokál” – Képek és írások Pap Gábor 60. születésnapja tiszteletére* Budapest: POLAR, 2001, 147-157.
2. „Csodafiú-szarvas” (párhuzamos műelemzés) *Szemiotikai szöveg* 14. Szeged: JGYF Kiadó, 2002, 67-88.
3. „Kocsár Miklós vokális stílusának jellemző elemei” in *A zenei nyelv és a társadalmi igény kölcsönhatása a 20. században*. Szeged: JGYF Kiadó, 2005.

---

<sup>35</sup> Jánosi Zoltán, *A Csodafiú-szarvas – Poézis, ember és univerzum Nagy László költeményében* (Nagy László Szellemi Öröksége Alapítvány Iszkáz, 2003)

## A MAI MŰVÉSZET HÁRMAS UNIVERZUMA

A fenti címet Almási Miklós: *Anti-esztétika* című tanulmánykötetéből kölcsönöztem és a továbbiakban is a címadó tanulmány gondolatmenetét igyekszem követni. A kötet alcíme: „Séták a művészetfilozófiák labirintusában.” (Almási, 2003)

A szerző arra a kérdésre keresi a választ, hogy napjainkban, a XX. század végén, a XXI. század elején lehet-e összefoglaló jellegű esztétikát írni? A válasz szinte nyilvánvaló: nem lehet. Nem lehet, mert a hagyományos esztétikák legfeljebb egy-egy művészeti ágat tudnak leírni, azaz napjainkban az esztétikai tudás sokféle, szerteágazó.

Ennek egyik oka a művészeti ágak közötti különbségekben rejlik. „Egyeseknek képjellegük van vagy volt, burkoltan máig ebből az örökségből élnek, tehát utánzó vagy ábrázoló művészetek. Másokból hiányzik ez a képjelleg, s az csak fokozatosan és időről időre és mindig problematikus módon plántálódik beléjük, például a zenébe. További minőségi különbség van a költészet és a nemfogalmi művészetek között; a költészetnek szüksége van a fogalmakra, s még legradikálisabb alakjában sem válik el teljesen a fogalmi elemtől. A zene, amíg igénybe vette a tonalitás készen kapott közegét, tartalmazott olyasmit, ami hasonlított a fogalomhoz, voltak harmóniai és dallami zsetonjai: néhány tonális akkord és azok származékai. Ezek azonban nem valami alájuk rendeltnek voltak az ismertetőjelei; nem úgy »jelentettek« valamilyen fogalom a jelenségeket; ezeket csupán a fogalmakhoz hasonlatos módon alkalmazták, mint azonost azonos funkcióval. A művészeti ágak közötti ilyen mélyreható különbségek mindenesetre azt tanúsítják, hogy az úgynevezett művészetek nem állnak össze olyan kontinuummá, amely feljogosítana arra, hogy egy maradéktalanul egységes fogalomba foglalva gondoljuk el az egészet.” (Adorno, 1998, 18.)

További nehézséget jelent, hogy az úgynevezett „nagy művészet”, amely a hagyományos esztétika tárgyát képezi, s amelyet az idő és a tradíció által igazolt alkotások jeleznek, mára jelentősen eltávolodott a hétköznapi gyakorlatától. Ezt a „tudást” az iskolai tanulmányok során szerezzük meg, színház, hangverseny és múzeum látogatásával bővíjük vagy konzerváljuk. Ez a tudás – ahogy Almási fogalmazza – „szakrális tudássá” vált napjainkban, vagyis elismerjük, hangoztatjuk fontosságát, de nem élünk vele. Vagy ha

igen, akkor leginkább kikapcsolódásra, élvezetre, katarzis-élményre használjuk a művészetet.

Azt a körülményt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az esztétika mára elvesztette azt a biztos fogalmi háttérét, amit a klasszikus korban a „szépség” és a „művészet” egybefonódó tartalma jelentett. A szép eszméje tehát a XVIII. századtól az esztétika központi problémája, bár mellette létrejön a fenséges és a rút esztétikája (Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen*, 1853). Mindemellett azonban még hosszú ideig tovább él a szépség művészetben való megnyilvánulásának eszméje.

Az egységes esztétikai gondolkodást tovább nehezíti, hogy a hagyományos esztétika világképébe nem tudjuk belehelyezni az Európán kívüli kultúrákat.

A bevezető alapján úgy tűnhetett, hogy tisztán elvi, elméleti problémáról, az esztétika identitáskereséséről, fogalmi alapjainak tisztázásáról van szó. Valójában azonban napjaink, a XX-XXI. század sajátos művészeti világáról, univerzumáról: „Nem volt még olyan korszaka az emberiségnek, hogy ennyire egymás mellett (sőt egymást részlegesen átfedve) éljenek *különböző paradigmák* által vezérelt művészeti szférák, mint a modern kor esztétikai környezetében. Csak a modern időkben tolul egymásra a teljes klasszikus örökség és a jelenbeli művészetek világa: mexikói szobrocskák, és Malamud, kínai porcelánok és modern dising, manierista képek és karatefilmek, Jasper John és Schongauer együtt és egyszerre van jelen a látvány- és élménykínálatban. És a klasszikus emlékek nemcsak múzeumi tárgyként élnek velünk, hanem formálási elveik gyakorlata is kortársunk, hiszen a mai irodalom jelentős hányada követi a klasszikus regény és dráma nyomdokait, miközben versenyez az avantgárd színházzal s általában a populáris kultúrával.” (Almási, 2003, 11.)

A klasszikus, az avantgárd és a populáris kultúra együttélése tehát egyrészt földrajzi, másrészt időbeli egymásmellettiiséget jelent. Bár mindhárom más módon közelíthető meg, más kóddal nyitható, napjaink embere számára mindhárom hozzáférhető, mindháromban otthonosan tud mozogni – legfeljebb nem él mindegyikkel.

A korábbi korszakok nem vettek tudomást előző korok művészetéről, s ha az a korszak mégis jelen volt – mint például az építészet – nem állt az esztétikai érdeklődés középpontjában. A zenetörténeti „múlt” jelenlétét 1829-től számítjuk, amikor a húsz esztendősen Mendelssohn bemutatja Bach száz éve elfelejtett Máté-passióját. Ezidőtájt hívja fel Schumann a figyelmet a Wohltemperiertes Klavier fontosságára és nem sokkal később Liszt zongoraátirataiban hallhatók Bach orgonaművei. Az elmúlt korok zenéje iránti

érdeklődés ott alakul ki, ahol már fejlett hangversenyélet van, ugyanakkor a kor zenei „termése” nem megfelelő (*Pernye, 1974*). E szemlélet elméleti alapját teremti meg Johann Nicolaus Forkel, aki elsőként ír átfogó zenetörténetet (*Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, 1788.*) és akinek Bach-ról szóló kötete máig alapvető jelentőségű (*Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802*).

Napjainkban tehát jelen van a klasszikus kultúra, s mint a fenti idézet hangsúlyozza, nem múzeumi emlékként, hanem gyakorlati elvként, módszerként, a mai alkotók eszközeként. A klasszikus hagyományokat talán az irodalom őrzi leginkább, hiszen a nyelv fogalmi közege, jelentésrendje korlátozza a formai újításokat, ami természetesen nem jelenti a régi műfajok változatlan továbbélését, statikus másolását, következésképpen korunk irodalmi alkotásainak megértéséhez, élvezéséhez sem elegendő csupán a klasszikus modellek kódjainak ismerete.

A klasszikus, az avantgárd és a populáris kultúra idő- és térbeli együttélésük ellenére öntörvényűek, más-más módon működnek, s ez a működés más-más paradigmával írható le. A klasszikus művészet Arisztotelész óta megőrizte mimetikus jellegét valamint emberközpontúságát, ami szembeállítja az avantgárd klasszikus hagyományokat elvető, konstruktivista alapállásával. A populáris művészetek a tömeghatásra törekedve erőteljes effektusokkal és gesztusokkal és nem nagy számú alapmodell variálásával dolgoznak.

Adorno szerint a zenekultúra kettéhasadása avantgárdra és giccsre, azt eredményezte, hogy a giccs magához ragadta a „szép látszatát”, amit az avantgárd elvesztett. Ezen a ponton megérkeztünk a „komoly- és könnyűzene” oly sokat vitatott problémájához. Tekinthetjük-e egyáltalán a komoly- és könnyűzene elnevezés alá eső tartalmakat egyazon kultúra részeinek? – teszi fel a kérdést Carl Dahlhaus (*Dahlhaus - Eggebrecht, 2004*). A könnyűzene védelmezői támadják ezt a felosztást, javaslatuk szerint nem a komoly- és könnyűzene között kellene választóvonalat húzni, hanem a jó és a rossz zene között.

„Félre mindjárt azzal a közhellyel, miszerint nincs komoly és könnyű zene, csak jó és rossz zene – vallja Hollós Máté, és így folytatja: Ezt a megfogalmazást álságos demokratizmus hívja elő, azokból, akik így vélik kifejezhetőnek a könnyű zene egyenrangúságát, akár annak felemelésével, akár a »nagy művészet« detronizálásával. Hadd bocsássam előre szerintem van jó és rossz komoly zene, miként jó és rossz könnyű zene is.” (*Hollós, 2004*)

A rossz zene „minősítésében” a zeneszerzés-technikai értékelés (banális dallam, sztereotip ritmikai szerkezet, a formaelemek koherenciájának hiá-

nya, stb.) mellett jelen vannak az esztétikai, morális és társadalmi mozzanatok is. Ezért a rossz zene fogalma egybeesik a társadalmilag alacsonyabb rendűvel. A jó és a rossz megítélésében figyelembe kell venni, hogy az ízlésítéleteket nem az egyéni ízlés és nem az esztétikai érték legitimálja, hanem a csoportnormák.

„A könnyűzene tehát zeneszerzés-technikai szempontból ugyanabba a kontextusba tartozik, mint a komolyzene, esztétikailag viszont egy másikhoz – ez lehet a magyarázata annak a zavarodottságnak, amelyet a szóban forgó dichotómia körüli vitákban tapasztalunk.” (*Dahlhaus-Eggebrecht, 2004, 67.*)

A nyilvánvaló különbözőség ellenére közös érintkezési pontok jellemzik a három művészeti univerzumot: idézik egymást, átnyúlnak egymásba, kölcsönvesznek egymás eszköztárából. Mindebből az is következik, hogy a három univerzum egymástól elhatárolva, külön-külön nehezen vizsgálható.

A legnagyobb távolság az avantgárd és a populáris kultúra között feszül. Az avantgárd élesen szembefordul a tömegigény és tömegízlés kiszolgálásának gondolatával. Amíg például a régi korok zeneszerzőinek természetes igénye volt, hogy alkotásuk találkozzon a hallgatóság tetszésével, az „új bécsi iskola” adottnak veszi, hogy kompozícióik nem tetszenek a közönségnek. De mivel a siker igénye nyilvánvalóan itt is megvan, az elismerés vágyát a jövőbe vetjük, az utókornak írjuk.

Az avantgárd lázadása kezdetben – 1968-ig mindenképpen – markáns társadalomkritikával párosult. A kritikai jelleg elhalványodása után is megmarad azonban a közönségtől való elhatárolódás, szembenállás minden „populáris”-al. Napjaink avantgárd művésze magának alkot, meg nem értettségét erényként, értékmérőként tünteti fel. Ezzel a visszavonulással az avantgárd lemondott arról, hogy befolyással lehessen a tömegízlésre, így a populáris kultúra maradt az egyetlen, amely az átlagember elvárásait, kulturális igényeit figyelembe veszi.

De mi is ez az igény, aminek kielégítésére a populáris művészet a legalkalmasabb? Mindenek előtt a pihenés, a relaxáció a mindennapos munka után, vigasz, némi kárpótlás a nap során átélt frusztrációkért, az azonosulni vágyás, a soha be nem teljesülő álmok, vágyak virtuális megélésének igénye.

És a klasszikus művészet? A „kellemesség” elutasításával, a szórakoztatás, az örömszerzés elvetésével – lényegében Kant óta – az esztétikai gondolkodás és a klasszikus művészet is egyre távolabb került a tömegízlés kielégítésének lehetőségétől, egyidejűleg elindította a művészetek hierarchikus struktúrájának folyamatát is.

A három univerzum „kifejezési médiumában” alapvető különbségek figyelhetők meg. Amíg a klasszikus paradigma centrumában az írott kultúra: a dráma, a vers és a regény, azaz az irodalom áll, addig a populáris művészetek a képi kultúrát, a filmet, tévét, videót részesítik előnybe. Széleskörű népszerűsége miatt tették szert azáltal, hogy az élményszerű érzéki befogadást az elvontabb, fogalmi jellegű irodalom elé helyezték. Első pillanatra úgy tűnhet, hogy a vizualitás megragadásával a populáris kultúra és az avantgárd közös nevezőre jutott, hiszen az avantgárd elsődlegesen a vizuális és auditív – tehát az érzéki – kommunikáció síkjain jelenik meg. Alapvető különbség azonban, hogy az avantgárd az érzéki megjelenítést összekapcsolja a közvetlen reagálás, megértés igényével. Ez a sajátossága a populáris és a klasszikus művészettől egyaránt megkülönbözteti az avantgárd művészetet, amely összemosza a művészeti ágak határait, keveri a műfajokat, elindítja a művészeti ágak – Adorno kifejezésével élve – „kirojtosodását” (Adorno, 1998).

A posztmodern társadalmak egyrészt magára hagyják az egyént saját életük, személyiségük problémáinak megoldásában, az életviszonyok szervezésében, másrészt valószerűtlen életmodellekkel, elérhetetlen lehetőségek illúzióival bombázzák őket. A kulturálisnak tűnő, valójában sokkal inkább szociálpszichológiai eredetű igények fenntartásáról, újratermeléséről a show-biznisz gondoskodik.

A populáris művészeteknek sikerült megtalálni, kialakítani azt a kommunikációs kódot, amit mindenki megért. Ez a kód szűk spektrumú, a fogalmi eszközöket képi nyelvvé váltja fel, és kis számú típusfigura és típushelyzet variálásával dolgozik. A populáris művészet tehát mindenki számára elérhető, élvezhető, de ez a helyzet mégsem problémamentes, mert egy aszimmetrikus társadalmi szerkezetet hoz létre – és ami még rosszabb – konzerválja is ezt. Amíg a populáris művészet mindenki számára, a műveltebb rétegek számára is élvezhető, szórakoztató, a klasszikus és az avantgárd alkotásai a kulturálisan hátrányos rétegek számára nem elérhetők, mert nincs hozzá műveltségük, kompetenciájuk, sok esetben persze igényük sem.

A populáris kultúra túlsúlya egy visszafordíthatatlannak látszó folyamatot indított el. Ennek legszembeütőbb megnyilvánulása az esztétikai érzékelés-észlelés megemelkedett küszöbértéke. A csend ábrázolhatósága, az árnyalt lélektani hatások, finomabb dinamikák ábrázolása egyre nehezebb ebben a durvább, egyértelműen kódolt, már-már agresszív közegben.

„Itt valami végzetes történik a befogadó érzékenységet, fogékonyságát és kíváncsiságát illetően: aki ezen nő fel, abból egyszerűen hiányozni fognak bizonyos érdeklődési irányok, amelyeket csak a klasszikus emberábrázolás vagy az avantgárd formavíziója tud kielégíteni. S ez, bármennyire



»etnocentrista« kijelentésnek tűnik is, kivégzi azt, amit művészetnek nevezünk.” (Almási, 2003, 16.)

És az esztétika, amely egykor a szép elméleteként jött létre és a szépet céltalanként, az érdek nélküli tetszés tárgyaként határozta meg, szükségképpen egy érdekek által vezérelt tetszés célszerűségének tudományává is vált, amely célszerűséget a művészi szabadság sem képes maga alá gyűrni (Dahlhaus-Eggebrecht, 2004, 122).

Végezetül térjünk vissza a bevezetőben megfogalmazott kérdésre: Lehet-e egységes esztétikát írni napjainkban? Ha a három univerzum sajátos létformáját, meghatározó fogalmi rendszerét nézzük, akkor megismételhetjük a bevezetőben adott nemleges választ. Ugyanakkor találhatunk olyan érintkezési-pontokat, közös fogalmakat, amelyekről elindulva megkísérelhetjük az egymás mellett élő művészet-világok elemzését, vizsgálatát. „Mert a különbségek ellenére... mindhárom paradigmában beszélhetünk műről, formáról, befogadóról, hatásról, olykor még »üzenetről« is, a kérdés csak e fogalmak transzformációja egyes univerzumok sajátosságaira, illetve az autonóm tartományok önértékének elfogadása-tisztelete...” (Almási, 2003, 19.)

## Irodalom

Adorno, Th. W., 1998: A művészet és a művészetek. Budapest

Almási M., 2003: Anti-esztétika. Budapest

Dahlhaus, C.-Eggebrecht, H.H., 2004: Mi a zene? Budapest

Hollós M., 2004: Mitől komoly a komoly zene? (Bartók Rádió 2004. július 6.)

Pernye A., 1974: Előadóművészet és zenei köznyelv. Budapest

## SZÉP VAGY, GYÖNYÖRŰ VAGY... MAGYARORSZÁG?

### *Bartók különös honvágya*\*

Saját elemzéseiben Bartók igen szűkszavúan nyilatkozott műveiről; a bennük elrejtett üzenetekre legföljebb csak egy-egy szinte véletlenül meghagyott jelzőből következtethetünk.<sup>36</sup> Néha csak a zenedarabok címei igazíthatnak el a rejtett történettel kapcsolatban, mint például a Mikrokosmos darabjaiban.<sup>37</sup> A szerző valamennyi egyéb nyilatkozata szigorú, elidegenítő módon, kizárólag szakkifejezésekkel elemzi a műveket. Mindez azonban nem jelenti szükségszerűen azt, hogy egyes opuszok nem hordozhatnak olyan rejtett mondanivalót, zenén kívüli utalásokat, amelyeket Bartók legföljebb csak a sejthető zenei tartalommal kíván felfedni a művelt-hallgató, élmző számára. Olykor csak komoly szakmai – például népzenei – ismeretek birtokában lehet fölfedezni zenéjének e jelentésrétegeit. A meglehetősen zárkózott személyiségű komponista talán nem is közönsége elé szánta a megfejtéseket, és csak saját maga számára alkotta meg titkos narratívumait. Néha persze sejteti őket – zenén kívüli támpontok nélkül. A rejtett jelentések talán nem is mindig tartoznak a nyilvános szférába, a zenehallgató közönségre, vagy legalábbis nem az egyenes és nyilvános közlés szándékával keletkeztek: elképzelhető, hogy Bartók számos zenei narratívumát csak annak a hallgatójának-ismerőjének kívánja föltárni, aki képes elemzői erőfeszítést befektetni megfejtésükbe, hiszen legtöbbször olyan sokrétű és őszinte

\* Kutatásaim során a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatta munkámat. Tanulmányom „A népdalformájú Bartók-témák szerkezeti és dramaturgiai szerepe” című diplomadolgozatot (Liszi Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke, Budapest, 2004; téma-vezető: Somfai László) egyik fejezetén alapul. A tanulmány rövidített változatát a *Muzsika* c. folyóirat 2006. májusi száma közölte.

<sup>36</sup> Talán egyedül a *Kossuth-szimfónia* bemutatójához írott, minden egyéb műelemzéshez képest bőségesnek tekinthető programvázlata tekinthető kivételnek (*Bartók Béla írásai*, 1. kötet: Tallián Tibor, közr., *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, Budapest: Zeneműkiadó, 1989 [a továbbiakban: *BBI/1*], 41–47). A későbbi művek ritka programadó-értékelő jellemzése között találjuk a *Concerto I.* tételének „komolyságát”, vagy a zárótétel „életigenlését” (uo., 87).

<sup>37</sup> Itt kivételesen a darabokhoz fűzött szóbeli kommentárokból is lényeges információkat tudhatunk meg (Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*, Revised Edition, London: Boosey & Hawkes, 1971 [a továbbiakban: *Suchoff/Guide*]).

mondanivalókról van szó, amelyek nem közölhetők néhány mondatban, vagy éppen egy-egy rövid műismertető szövegben. A korabeli hallgató bizonyosan nem is lehetett tisztában számos rejtett üzenettel, és a művek keletkezésekor – egyes esetekben politikai értelemben sem – lett volna diplomatikus és félreérthetetlen tett Bartók részéről, hogy e jelentéseket nyilvánosságra hozza. Másrészt pedig a kor számos – elsősorban nyugati – kritikus és hangadó avantgárd zeneszerzője számára is visszatetszést kelthetett volna a narratívumok fölfedése.

Bartók zenei témáinak eredetét vagy megformálását kutatva számtalanszor találkozunk rejtett jelentéstartalmakkal, s ebben a tanulmányban jól ismert Bartók-dallamok titkát szeretném feltárni.

### A népdalstílusok keverése

Bartók saját invenciójából eredő népdalszerkezetű (strofikus) témái szinte soha nem téveszthetők össze a valódi népdalokkal: legtöbbször nem hordozzák egy-egy élő népzenei stílus kizárólagos ismertetőjegyeit. Így például ha egy téma szerkezete világosan utal egy stílusrétegre, a dallam vagy a ritmus igen gyakran mintegy elrajzolja az egyenes kapcsolatot – a szerkezetet jellemző népzenei stílusrétegbe nem népzenei dallamformálású vagy idegen népzenei stílusú dallam vagy ritmusok ágyazódnak be. Ennek egyik legszélsebb példája az Őszi délből című dal dallama az Öt dalból (op. 16): a posztromantika dallamvilágára emlékeztető kromatikus melódia ugyanis alsókvint-válaszos régi stílusú népdal szerkezetét idézi, világosan érzékelhető  $ABA_{bbs}B_5$ -strófaszerkezettel. Máskor a Bartók-téma fölismerhetően utal dallamában egy nemzeti népzenei stílusra, ritmusa azonban más népzenei stílust idéz. A Kontrasztok harmadik tételének középpontjában elhelyezkedő triószakasz fő témája például bolgár (illetve más balkáni és délnyugat-ázsiai, akzak) ritmuskaraktert idéző (aszimmetrikus, 3+2+3+2+3 tagolású) dallam, mely egyértelműen a magyar népdalok négy soros szerkezetét és jellemző dallamfordulatait követi (135. sköv. ütemek). Bartók olykor még az egyetlen nemzeti jellemzőt megjelölő idiómákat is keveri (ennek kiváló példája a Tánc-szvit egyik romános témája, amely kolindaritmusú táncdallam).

### Bartók különös honvágya

Az egyik legérdekesebb jelentést hordozó Bartók-melódia minden bizonnyal a Concerto „honvágydallama”. A Félbeszakított közjáték című tétel hallgatólágos programja jól ismert, s azt a Bartók-irodalomban szinte min-

denhol megemlítik. A tételt kezdő dallamot (Bartók elemzésében az „A” témát) egy magyaros strófaszerkezetű melódia (a „honvágydallam”) követi – Bartók honvágyának megjelenítője –, s ezt durván félbeszakítja a zajos verklmuzsika. Ismert az is, hogy a strófaszerkezetes, magyaros dallam egy operettmelódia átformálása, vagy legalább utalást tartalmaz rá.<sup>38</sup> A korabeli magyar hallgató bizonyára Kulinyi Ernő librettista és Vincze Zsigmond zeneszerző 1922-ben bemutatott operettjének, A hamburgi menyasszonynak „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” kezdetű dalára emlékezett a Concerto Félbeszakított közjátékának muzsikáját hallgatva.



1. KOTTAPÉLDA. Részlet Vincze Zsigmond A hamburgi menyasszony című operettjéből: a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” kezdetű dal ref-rénjének első ütemei. Forrás: Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország – Dalok hazánkról, a hazafiságról (Budapest: Editio Musica, Z. 50 278), 23.

A Bartók-analitikai irodalomban azonban alig esik szó arról, miképpen és miért formálja át Bartók az operettdallam emlékképét. Ennek kiderítéséhez tanácsos utánanéznünk, hogy mit jelenthetett ez az operett a korabeli hallgató számára.

A hamburgi menyasszony föltehetően nem csak naív-édeskés története vagy legismertebb, fülbemászó melódiája, a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” révén vált híressé, hanem egy olyan színházi rendezés nyomán, amely jelentős sikert aratott a két világháború közötti csonka haza kö-

<sup>38</sup> A magyar szakirodalomban lásd Bónis Ferenc tanulmányát („Quotations in Bartók's Music”, *Studia Musicologica* 5/1–4 [1963], 355–382), Ujfalussy József Bartók-monográfiáját (*Bartók Béla*, 3., javított kiadás. Budapest: Gondolat-Kiadó, 1976, 468–469) vagy Bárdos Lajos pedagógiai indíttatású dallamkatalógusát (Bárdos Lajos, *Bartók-dallamok és a népzene*, Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977, 52). Érdemes felhívni a figyelmet egy vitára is a dallam eredetével kapcsolatban, amelyet az emigrációban élő magyarság képviselői folytattak az 1960-as években a Párizsban kiadott *Irodalmi Újság* hasábjain (Nyéki Lajos; Engel Iván, George Feyer, Gara László és Gergely János hozzászólásaival a következő lapszámokban: 1965. október 1., november 15., december 1., december 15 – 1966. január 1.).

zönségének soraiban.<sup>39</sup> Nem haszontalan teljességében földidézni az operett kérdéses jelenetét, hiszen akár az analitikus, akár az ismeretterjesztő Bartók-irodalmat tekintjük, mindig legföljebb csak egy-egy mondatnyi utalás található az operettdallam pontos eredetével kapcsolatban.<sup>40</sup>

„BÁLINT: Itt a kezem, Lottika!... Maga még nem ismer engem... majd odahaza...

WERNER: Lotti!... már itt a delizsánsz! Most már úgyis késő!

BÁLINT: Nem késő, Werner papa! Egyszerűen megfordítjuk a kocsi rúdját, és nem megyünk Északnak, hanem Keletnek: szép Magyarországba...

WERNER: Madjar ország?!... Hol az a Madjar ország?... Ja, das Hussarenland! Hát maga aztat láttál?...

BÁLINT: Hát hogyste láttam volna?! Hisz ott születtem! Az én hazám Magyarország! (Dal) Hol szöke sellő, lenge szellő játszik a Tiszán, / Ott él egy nép, legendák népe, ott az én hazám! / Az ősi Kárpát őrzi álmát s hű Csaba vezér, / Ki csillagoknak égi útján vissza-visszatér. / Hogy jön, szívünk viszsza-várvja, / S hogy felzeng a trombitája! 132<sup>41</sup> (Refrén) Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország, / Gyönyörűbb, mint a nagyvilág... / Ha szól a zeneszó, látom ragyogó szép orcád! / Táltos paripákon odaszállunk, / Hazah! fű, fa, lomb, virág. / Úgy sír a hegedű, / Vár egy gyönyörű szép ország!

133 LOTTI: Apám, apám, jöjj! Csak ide vágyom én, ez a föld, ez a világ csupa fény! Tündérek földje már!

WERNER: A delizsánsz!

LOTTI: A delizsánsz!

134 WERNER: Allsden, hol's der Kakukk! gema nach Magyarország!

135 LOTTI: (Dal) Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország, / Gyönyörűbb, mint a nagyvilág... / Ha zeng a zeneszó, / Vár egy gyönyörű szép ország!

---

<sup>39</sup> Szabó Miklós, „Milyen vagy Magyarország? Operett és nemzeti sorskérdések”, in Glatz Ferenc (szerk.): *Magyarok a Kárpát-medencében* (Budapest: Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, 1988 [a továbbiakban: Szabó/Operett]), 259–261.

<sup>40</sup> Szabó Miklós összefoglalójában: „a koldusszegény, ám dacosan rátarti Bálint gróf beleszeret a dúsgazdag Werner Lottiba, akiről természetesen nem is sejti a hozományában dagadozó pénzeszsákokat. Feleségül venné, hazavinné – ha volna hova. Ám az ősi kastélyba nem mehet, mert azt egy haragos labanc özánya a másik ágnak juttatta. Ekkor tűnik fel – deus ex machina – a könnyelműen gazdag, de bolondosan jószívű unokaöcs, aki nagyúri gesztussal megoldja a reménytelennek tűnő helyzetet. Kölcsönadja a kastélyt, s, ezzel minden akadály elhárul a diadalmas szerelem útjából.” (Szabó/Operett, 260.)

<sup>41</sup> A számok a rendezői jelenetek sorszámai.

136 ÖSSZES: Táltos paripákon odaszállunk, / Hazahí' fű, fa, lomb, virág. /  
Úgy sír a hegedű, / Vár egy gyönyörű szép ország! (Függöny)"<sup>42</sup>

Szabó Miklós megemlíti, hogy az Országos Színészegyesület Irodalmi és Színészeti Ügynöksége kiadott egy olyan, kézírásról sokszorosított szöveg-könyv-rendezőpéldányt, amelyben a zárókép a következőképpen alakult Lotti dala alatt:

„(135) A tempo, hogy Lotti elénekelte, az összes lampionok elalszanak, fehér világítás el – csak zöld refl. – elől egész személyzet mind szembe a közönséggel, egy lépést előre kinyújtva jobb kezét. Hátról ugyanakkor háttér fel – tabló látszik.

(136) Nagymagyarország térképe zöld homályos tónusban csak erős határokkal, felette egy sok színes villanykörtevel világított magyar korona, melyet jobbról-balról két lebegő szárnyas angyal tart, bal sarok–jobb sarok, egy-egy kuruc vitéz nemzeti lobogóval, középen egy sarlós parasztlány kékét nyújt át egy magyar parasztnak, aki kaszájára támaszkodva felfelé néz. (Függöny)"<sup>43</sup>

Az operett dallama Magyarországon föltehetően – a történelmi körülmények ismeretében érthetően vonzó – irredenta interpretációja révén vált valóban ismertté és jelképpé, s maradt különösen aktuális az 1940-es évek elején, a terület-visszacsatolások idején. Persze A hamburgi menyasszonyban expressis verbis nincs szó irredentizmusról; az imént megidézett rendezés inkább manipulációnak tekinthető, semmint interpretációnak, s azt mutatja, hogy az egyébként meglehetősen együgyű szöveg és ártalmatlan melódiaja alkalmasnak bizonyult arra, hogy irredenta „átláthatósággal” vigyék színpadra.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Közli Szabó/Operett, 260, valamint „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország – Dalok hazánkról, a hazafiságról” (Budapest: Editio Musica, Z. 50 278), 23.

<sup>43</sup> Szabó/Operett, 260.

<sup>44</sup> Az operett-dallamhoz kötődő irredenta konnotáció tanújele volt például, hogy amikor a román hatalom Erdélyben irredenta megnyilvánulásokat keresett szinte minden színpadi szereplés körül, Lengyel Irén színésznőnek azért bontották fel a szerződését Kolozsvárt, 1931-ben, mert A hamburgi menyasszony előadásán véletlenül nem a cenzúra által jóváhagyott szövegváltozatot énekelte: „Szép vagy, gyönyörű vagy, Meseország...” (Kötő József, „A színházi intézményrendszer Erdélyben a két világháború között”, *Korunk* 13/4 [2002], 55–64.). Igen érdekes tény az is, hogy a Rózsavölgyi és Társa kiadó, az operett – és mellesleg Bartók korábbi műveinek kiadója – 1922-ben azonos lemezszámon (R. és T<sup>sa</sup> 4194) kétféle kottát nyomtatott ki A hamburgi menyasszony betétdalaiból, s az egyikben a nevezetes refrénszöveget

Éppen ez a mai idősebb generáció számára is közsímert egyszerűsztereotipikus irredenta (félre-)interpretáció világíthatja meg számunkra, miért volt szükség az átformálásra. A Bartók-dallamban nemcsak a dallamvonal válik bonyolultabbá, egyénibbé,<sup>45</sup> hanem a ritmus is: 3/4-es, 5/8-os, 7/8-os és 2/4-es ütemek váltakoznak. Vajon lehet-e jelentése a metrumváltásoknak?

Ehhez hasonló ütemváltás-minták Bartók számos saját kitalálású témájában szerepelnek, s Breuer János az ilyen témákat a román kolinda-dallamok (a karácsonyi népi köszöntők dalainak) ritmusképleteivel hozza összefüggésbe.<sup>46</sup> Bár a kolindák rendkívül változatos ritmusképleteket foglalnak magukban, amelyek kategorizálása nem könnyű feladat, Breuer tanulmányában olyan kolindaritmusúnak tekinthető Bartók-dallamokat vett számba, amelyek a következő három kritériumot teljesítik: legalább három ütemváltást tartalmaznak; bennük szimmetrikus és aszimmetrikus ütemek is helyet kapnak; valamint ütemmutatóik nevezőiben legalább kétféle ritmus-érték – például negyed és nyolcad is – megjelenik.<sup>47</sup> Breuer János a Falun, a Zongoraszonáta, az 1. zongoraverseny, a 3. vonósnygyes, a Zene és két Mikrokosmos-darab egy-egy témájának ritmusát idézi dolgozatában. Példái között nem említi a Concerto kérdéses dallamát.

---

Így találjuk: „Szép vagy, gyönyörű vagy, Tündérország...”. Vincze Zsigmond egyébként kifejezetten irredenta szövegre is írt dallamot – (gy Falu Tamás *Magyar visszhang (Igazságot Magyarországnak!)* c. versére („Nem kell nekünk a más folyója...”; Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1933; lemezszám: 5699).

<sup>45</sup> A honvág-dallam paraszti zenei gyökerzetének feltárásában ismereteim szerint László Ferenc jutott legmesszebbre (László Ferenc, „Bartók honvág-dallamáról – egy év múltán”, in uő.: *A százegyedik év*, Bukarest: Kriterion, 1984, 145–148). László az operett-dallamból származtatott Bartók-melódia pillérhangjaiból magyar parasztdal „fantomképét” vonta ki. A dallamvonal e „rejtett magyarsága” a most következő elemzés fényében válik majd különösen érdekessé.

<sup>46</sup> Breuer János, „Kolinda Rhythm in the Music of Bartók”, *Studia Musicologica* 17/1 (1975), 39–58 (a továbbiakban: Breuer/*Kolinda Rhythm*). Tudnunk kell azonban azt is, hogy a kolindák dallamsorai általában hat-, illetve nyolcszótagúak (Bartók Béla, *Melodien der rumänischen Colinde [Weihnachtslieder]*, Wien: Universal Edition A. G., 1935 [a továbbiakban: Bartók/*Colinde*], X), tehát rövidebbek, mint a honvág-dallam 1. és 3. sora.

<sup>47</sup> Breuer/*Kolinda Rhythm*, 40. Breuer ezzel, amint László Ferenc rámutat, a legjellegzetesebb – a Bartók által lejegyzett kolindamelódiáknak csak egy kicsiny, ám a stílust a lehető legbiztosabban reprezentáló részére jellemző – kolindaritmusokat elemezte Bartók saját témainvenciójában (László Ferenc, „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik – Fakten und Deutungen”, *Studia Musicologica* 36/3–4 [1995], 413–428 [a továbbiakban: László/*Rumänische Stilelemente*], 423). A kolindák rendszeres tanulmányozása elsősorban a hírneves román etnomuzikológus, Constantin Brăiloiu érdeme. Erre – s egyben Breuer tanulmányának eredményei-re és korlátaira – László Ferenc figyelmeztet (László/*Rumänische Stilelemente*).

Több okunk van azonban föltételezni, hogy a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” paródiadallama mögött a kolindastílusra emlékeztető metrumváltások bújnak meg (így a 3/4-es, 5/8-os és 7/8-os ütemek váltakozása, 2/4-es záróütemmel); s ezek Breuer kritériumait is teljesítik. Bár bizonyítani nem tudjuk – ahogy Breuer példái esetében sem –, igen valószínűnek tartom, hogy Bartók tudatában volt a román kapcsolatnak a Concerto honvágódallamának, az egész mű legmarkánsabb ütemváltó témájának megformálása során.<sup>48</sup> Figyelemre méltó például, hogy a Concerto komponálását követően, nem sokkal halála előtt, a 126. sorszámu, Változó ütem című Mikrokosmos-darabot – melynek dallama is Bartók saját invenciója – a következőképpen jellemezte a zeneszerző Ann Chenee zongoratanárnő jegyzetei szerint: „Szokatlan ütem- és szerkezetváltások. Ez a román [népdal]stílushoz hasonlít. A frázisszerkezet 2/4 – 3/4 – 3/8 – 5/8-os ütemcsoportok egymásra következéséből épül föl.”<sup>49</sup>

A honvágódallammal kapcsolatban nem is volna hihető, hogy Bartók egy olyan banális tartalmú és háttérű zenét, mint A hamburgi menyasszony „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” kezdetű dala komoly utalásként használt volna föl jelentős eszmei-ideológiai értékek hozzáadása nélkül. Akkor is, ha a hozzáadott értéket nem ismerteti fel átlagos hallgatójával, s a dallam valódi jelentése, narratívuma elsősorban a szerző saját titka marad.

Milyen valódi mondanivaló bújhat meg tehát e dallamparódia mögött? „Ha zeng a zeneszó, / Vár egy gyönyörű szép ország!” – miféle ország ez? Számomra úgy tűnik, hogy Bartók enyhe iróniával jellemezte azt a hazát, ahová visszavágyik. Leegyszerűsítve a bartóki melódia jellemzését: egy sztereotip módon irredenta magyar dallamreminiscencia román ritmusú változatáról van szó.

A mondanivaló immár világossá válhat. Bartók dallamstrófája az ütemváltások révén nemcsak egyszerűen távolságot tart az operettmelódia hangvételétől, elidegenítve attól saját zenéjét. A honvágyat sem egyszerűen a

<sup>48</sup> Bartók 1935-ös kolindagyűjteményében (Bartók/*Colinde*) számos olyan dallam található, amelyek – Bartók saját lejegyzésében – a honvágó-dallamhoz hasonló ütemváltásokat rejtenek, így például a következő sorszámu dallamok: 45s (parlando, 3/4-es és 7/8-os ütemek váltakozása), 95g (giusto, 5/8 és 3/4-es ütemek váltakozása), 121a (parlando, 3/4-es ütemek között egy 7/8-os ütem), 121k (giusto, 3/4-es ütemek között egy 5/8-os ütem). Vannak olyan kolinda-dallamok, amelyek aszimmetrikus ritmusúak – egyetlen ütemük, a záróütem kivételével (pl. 12i), éppen úgy, mint a *Concerto* „honvágó-dallama”. Érdemes megfigyelni, hogy a *Concerto* Félbeszakított közbjáték c. tételének első dallama is – lides koloritja és kolinda-ritmikája nyomain – elsősorban román népzenei reminiscenciákból építkezik.

<sup>49</sup> „Unusual changes of time and construction. This is similar to Rumanian style. The phrase structure is made up of one measure each of 2/4, 3/4, 3/8, and 5/8.” (Suchoff/*Guide*, 109.)



magyar dallam emlékképe vagy a kolindadallamok metrikai képlete jeleníti meg, hanem a kettő együtt. Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, a „honvagy-dallam” Bartók talán legzseniálisabb zenei utalása lehet az általa vallott integritás-gondolatra és a népek testvérré válásának eszméjére, amelyet román elemzőjének fejtett ki levelében egy évtizeddel korábban.<sup>50</sup> Valójában azonban ennél is több: vágyakozás egy elveszett, s talán soha vissza nem térő nagy-Magyarország után, amely valamennyi nemzetiségének, kultúrájának és kulturális kincsének egyformán otthona.<sup>51</sup>

### Bartók álma: a Tánc-szvit ritornelljének üzenete

Egy másik dallamstrófa: a Tánc-szvit ritornellje, éppen húsz évvel korábbi a Concerto honvagydallamának általam föltételezett jelentésével egybevágó vágyakozást testesít meg. Tallián Tibor és Bónis Ferenc korábban részletesen elemezte a mű keletkezésének eszmei és történeti hátterét.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Levél Octavian Beu-nak Bukarestbe, 1931. január 10. Közli Demény János (szerk., *Bartók Béla levelei*, Budapest: Zeneműkiadó, 1976 [a továbbiakban: *BBL*]), 396–399.

<sup>51</sup> A honvagy-dallam iménti értelmezését nem találtam meg a Bartók-szakirodalomban (még Móricz Klára igen értékes diplomadolgozatában [*Bartók Béla: Concerto zenekarra*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, kézirat, 1992], illetve Benjamin Suchoff 1995-ben megjelent *Concerto-monográfiájában* sem [Benjamin Suchoff, *Bartók: Concerto for Orchestra: Understanding Bartók's World*, New York, NY: Schirmer Books, 1995]; Suchoff egyébként egyáltalán nem hivatkozik sem Breuer, sem pedig László cikkére a könyvben). Tanulmányom elkészítését követően vált Magyarországon hozzáférhetővé László Ferenc új, román nyelvű Bartók-monográfiája (*Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Kolozsvár: Eikon, 2003), amelyben a szerző Bartók témainvenciójának román népzeneből eredeztethető stflusrétegét vizsgálva a honvagy-dallammal kapcsolatban röviden fölveti, hogy a dallamot Bartók a kolindák ritmusképleteinek szellemében transzformálja, s ez saját értelmezésemet támogatja („Acum adăugăm celor spuse atunci observația că și reprofilarea metrico-ritmică, în spiritul ritmicii de colind, a avut un aport substanțial la acest proces de metamorfozare. Așadar, pentru Bartók, și acest sistem ritmic de proveniență românească a constituit un simbol al patriei de care i-a fost dor în America!” [Az eddig elmondottakhoz hozzá kell még tennünk, hogy a metrikó-ritmikai rendszer átalakítása is – amely a kolindák ritmusának szellemében történt –, jelentős szerepet játszott ebben a metamorfózisban. Így tehát Bartók számára ez a román eredetű ritmikai rendszer is annak a hazának a szimbólumát jelentette, amely után vágyódott Amerikában.], 193. old.). A honvagy-dallamnak az iméntitől eltérő, ám azzal összeegyeztethető új értelmezését adja Móricz Klára az *International Journal of Musicology*-ban megjelenés előtt álló tanulmányában („»From Pure Sources Only»: Bartók and the Modernist Quest for Purity”). Móricz szerint a *Concerto* honvagy-dallama az öperettmelódia szerkezeti, modális és metrikó-ritmikai transzformációk révén történő bartóki „megtisztításának” eredményeként értelmezhető.

<sup>52</sup> Tallián Tibor, „Quellenschichten der Tanz-Suite Bartóks”, *Studia Musicologica* 25 (1983), 211–219 (a továbbiakban: Tallián/*Tanz-Suite*); Bónis Ferenc: *Bartók Béla Tánc-szvitje* (Budapest: Balassi Kiadó, 1998 [a továbbiakban: Bónis/*Tánc-szvit*]).

A trianoni békeszerződés következtében az ország megcsonkítása nemcsak gyakorlati okból – a népzene gyűjtés akadályoztatása miatt – vált Bartók számára tragikussá; a status quo eszméje is elfogadhatatlannak tűnt. Míg Bartók a Monarchia idejében – ne feledjük, ebben az államban élte életének nagyobbik felét – felnőtt éveiben a számára elérhető s hiteles eszközökkel, így műveinek állásfoglalása vagy baráti-szakmai kapcsolatai révén a Magyarország határain belül élő nemzeti kisebbségek integritását és egyenjogúságát vallotta és hirdette, most, a csonka Magyarországon nyilatkozva, levelezve ugyanezen eszmék képviselőjeként a magyar identitás védelmében állt ki. Ismét az 1931-ben, Octavian Beunak írott levél megfogalmazását idézhetjük, amelyben Bartók határozottan elutasítja Beu „elrománosító” törekvéseit. „Felfogásom a következő: magyar zeneszerzőnek tartom magamat... Ön vagy más tudósok helyesebben tennék, ha mellőznék ezt a megjelölést (»compositorul român«)... Nos, ha már benne vagyok az őszinteségben, hadd mondjam el Önnek néhány idevágó gondolatomat: Az én zeneszerzői munkásságom, épp mert e háromféle (magyar, román és szlovák) forrásból fakad, voltaképpen annak az integritás-gondolatnak a megtestesüléseként fogható fel, melyet ma Magyarországon annyira hangoztatnak. Természetesen ezt nem azért írom Önnek, hogy ennek hangot adjon, és Ön bizonyára óvakodni is fog ettől, hiszen ilyesmi nem való a román sajtóba.”<sup>53</sup>

A Tánc-szvit is az integritás-gondolat kifejeződése. Véleményem szerint itt is a népdalszerkezetek vizsgálata adhat meglepő bizonyítékot e feltételezésre. A mű öt táncot vonultat fel, amelyeknek „eredeti, de nem népi témája van”.<sup>54</sup> Bartók a mű ősbemutatójára fogalmazott ismertetőjében

<sup>53</sup> BBL, 396. E kérdésről lásd még László Ferenc három cikkét („Bartók magyarsága – és a mi magyarságunk”, in *A százegyedik év*, Bukarest: Kriterion, 1984, 26–33; „Bartók példája”, *Europai Utas* 12/3 [2001], 4–6, lásd még: <http://www.europaiutas.hu/20013/index.htm>; „A nemzeti jelleg változásai Bartók alkotásában”, *Korunk* 17/3 [2006], lásd: <http://www.korunk.org/oldal.php?ev=2006&honap=3&cikk=1558>; utóbbi írásban a szerző egy 1916 karácsonyán kelt Bartók-levelet idéz, melyben Bartók egy magyar környezetét germanizáló osztrák földbirtokos családra panaszskodik: „Elgondolkodom: hogyan lehetséges ez! Hát nem szebb dolog-e az elnyomottakhoz [értsd: a magyarokhoz] szegődni?! Ha én – mondjuk – orosz gróf volnék és Finnországba kerülnék, bizonyára a finneket segíteném az orosz ellen. Ez a magyarzata az én tót és román szimpátiámnak, ott [értsd: Magyarországon] ők az elnyomottak.” (Ifj. Bartók Béla, szerk., *Bartók Béla családi levelei*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981 [a továbbiakban: *BCsL*], 248). László Ferenc külön felhívja a figyelmet Bartók gondolatának pikantériájára: e sorok papírra vetése idején Magyarország hadban állt Romániával. – Az integritás-gondolattal kapcsolatban lásd Kárpáti János tanulmányát is: „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei intergáció lehetősége”, *Muzsika* 45/3 [2002], 8–14., ill. eredetileg „Béla Bartók: The Possibility of Musical Integration in the Danube Basin”, in Ránki György, szerk., *Bartók and Kodály Revisited*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 147–165.

van”.<sup>54</sup> Bartók a mű ősbemutatójára fogalmazott ismertetőjében semmit nem fed föl a témák eredetéről. Az Octavian Beunak írott 1931-es levelében, valamint egy nyilvánosság elől visszavont szövegfogalmazványban azonban maga a szerző jellemzi a témák stílusát: a táncok magyar, román, arab népzenei hatást hordoznak, vagy ezek keverékét, illetve általános, primitív népi hangvételt jelenítenek meg.<sup>55</sup> A mű két strofászerkezetű témát tartalmaz: a ritornellt, valamint a harmadik tánc első témáját (a partitúra 21. próbajelétől kezdődően). Mindkét téma magyar karakterű; ezeken kívül Bartók csak a kisterc-motívumos második tánc témáját tekinti magyar jellegűnek – az azonban valójában mind szerkezetében, mind dallamában meglehetősen kevésbé emlékeztet a magyar népi stílusokra; messzemenően egyéni alkotás. A két strofikus téma közül a harmadik tánc témája négysoros, ABAB<sub>var</sub> szerkezetű, főcezurája: [7].<sup>56</sup> Ez a dallam tehát sem az új, sem a régi dallamstílust nem képviseli jellemzően – szemben a ritornell dallamával, amely nem architektonikus szerkezetével, ereszkedő dallamvonalával és [b3]-as főcezurájával a bartóki értékrendszerben legmagasabb fokon álló régi népdalstílus fontos jellemvonásait hordozza. Ez a dallam kapcsolja össze a különböző nemzetiségű témákat. Bartók az imént hivatkozott, visszavont elemzésben a következőket írja a mű mondanivalójával kapcsolatban: „...az egész műnek az volt a célja: valami ideális elképzelésű parasztnépfélét, azt mondhatnám: valami költött parasztnépfélét egymás mellé sorakoztatni, még pedig úgy, hogy a mű egyes tételei bizonyos határozott zenei típusokat mutassanak be”.<sup>57</sup> A műben – ismét Bartók kifejezéseit kölcsönözve – nemcsak népzenei „fajták”, hanem azok „keresztződése” is megjelenik.<sup>58</sup> Mint-ha az „ideális elképzelésű parasztnépféle” az egymás mellé állítás és – amint Tallián Tibor rámutatott – a keresztződés: egymás szellemi megter-mékenyítése révén születhetne meg.<sup>59</sup> A ritornellel kapcsolatban pedig, mely

<sup>54</sup> BBI/I, 66.

<sup>55</sup> BBI/I, 243, 249.

<sup>56</sup> Érdemes megemlíteni, hogy ezt a témát a népzeneben nem jártas hallgató hagyományos periódusként érzékelheti, hiszen a dallam két fele közel izometrikus, és a kétagú periódusokra jellemzően eltérő zárattal rendelkezik.

<sup>57</sup> BBI/I, 249.

<sup>58</sup> BBI/I, 249.

<sup>59</sup> Tallián/Tanz-Suite. A „keresztződés” szó ugyanakkor Bartók saját kifejezése is, amelyről egy 1942-ben megjelent, Amerikában írott tanulmányában a következőket olvashatjuk: „Az egyes nemzetek népzeneinek összehasonlítása azután tisztán megvilágosította, hogy itt a dallamok állandó csereberéje van folyamatban; állandó keresztződés és visszakeresztződés, amely évszázadok óta tart. [...] A kelet-európai népzene jelenlegi helyzete a következőkben foglalható össze: az egyes népek népzenei között való szakadatlan kölcsönhatás eredményeképpen a dal-

– Bartók kifejezésével – mindig „leitmotivszerűen” tér vissza,<sup>60</sup> Tallián úgy véli: „leitmotivszerűsége” révén különös lélektani jelentőséget kap, s „az Én (Ego) központját, a karakterek forgatagának újra megtalált középpontját képviseli”.<sup>61</sup> A zeneszerző azonosulása és üzenete itt is világossá válik az elemzés során: a karaktereket összekötő, az azok közötti kapcsolatot, zenei kommunikációt megteremtő, majd a finálé forgatagában a többi táncsal egybeolvadó ritornell karaktere nemcsak a Bartók számára oly értékes, kivesszőfélben lévő régi népdalok strofikus stílusának: a legfejlettebb népzenei formának képviselője, hanem egyben magyar. A ritornelltéma négyszeri megjelenésében egyébként a teljes dallamstrófa – Bartóknál nem meglepő módon – soha nem tér vissza változatlanul. A ritornell második elhangzása-kor (a partitúra 20. próbajelénél) két strófája hallatszik az eredeti dallam motívumainak részben inverz felhasználásával megalkotott dallamvariáns-sal. Harmadszori megjelenése – a mű ötödik formarésze, a Finale bevezetését megelőzően – mottószerűen utal a dallamra: csak annak első két sorát idézi éteri magasságú hegedű- és cselesztahangzással. Ha pedig végigkísér-jük a dallam útját a fináléban, megfigyelhetjük, hogy annak eredetileg ma-gyaros karaktere, első két sorának felidézését követően, mintegy hasonló a dallamot körülvevő nem magyar karakterű táncokhoz: molto tranquillóbból allegrettová válik, s föloldódik a táncos forgatagban.

Talán nem belemagyarázás: alig három évvel a történelmi Magyarország fölbomlása után Bartók a Tánc-szvit rejtett mondanivalójával az ideális ha-zára utal, amely nemcsak népzenei és népzene-kutatói paradicsom: va-la-mennyi egyenrangú népének, nemzetiségének közös otthona.

## Álom és valóság: egy beszédes repríz

Somfai László egy újabb tanulmányában kimutatta a Hegedűverseny első tételének fő témáját alkotó dallamstrófa megjelenésének és visszatérésének rejtett üzenetét.<sup>62</sup> A fő téma – mixolid gerincű dallamával és kvintváltó szerke-zetével, A A<sup>5</sup> B C formájú négysoros strófájával – az új magyar népdalstílust

---

lamoknak és dallamtípusoknak óriási méretű gazdagsága támadt. A végeredményképpen kiala-kult »faji tisztátalanság« tehát határozottan jótékony hatású.” („Faji tisztaság a zenében”, in *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*: Szöllősy András közr., Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967, 601–603.)

<sup>60</sup> BBI/I, 249.

<sup>61</sup> Tallián/*Tanz-Suite*, 217. Tallián e megállapítása egyébként Adorno műbírálatainak ismeretében (közli Bónis/*Tánc-szvit*, 12–14.) nyer sajátos értelmet.

<sup>62</sup> Somfai László, „Invention, Form, Narrative in Béla Bartók's Music”, *SM* 44/3–4 (2003): 291–303 (a továbbiakban: Somfai/*Invention*).

idézi.<sup>63</sup> Számunkra a főtéma-strófa visszatérése bír jelentőséggel az első tételben, ennek további megjelenéseit érdemes követnünk. A főtéma már nem rendeződik strófába a reprízben. A visszatérés kezdetén, a tétel 194. ütemében csak a strófa első két sora jelentkezik tükörfordításban,<sup>64</sup> majd a 213. ütemtől ismét csak az első strófásor, alaphelyzetben (motívumai és ritmus- emlékei azonban még visszatérnek meglepő megfogalmazásban – így a 228. és a 247. ütem között a fúvósokon, majd a teljes zenekarban). A strófa második része csak a hegedűkadenciát követően, a Vivace kóda előtt bukkan fel váratlanul, alaphelyzetű változatban, és megteremti a tétel „magyar csúcspontját”.<sup>65</sup> Somfai László a vázlatok ismeretében tudja, hogy míg Bartók a reprízben számos formarészt újrafogalmazott – például a melléktémacsoport visszatérését –, a főtéma két részletben történő visszaidézése nem volt kétséges mozzanat a komponálás során.<sup>66</sup> A „magyar csúcsponton” megjelenő csonka strófa (a strófa két záró sora) különös narratívra enged következtetni 1938-ban, a háború előestéjén, az Anschluss idején, s nem sokkal Bartók emigrálását megelőzően: az áhított ideális haza már valóban nem térhet vissza többé.

---

<sup>63</sup> A verbunkos karakterű téma Somfai László jellemzésében „egy képzeletbeli énekdallam paraszthegedűs általi díszített előadása” (Somfai/*Invention*, 299).

<sup>64</sup> A tükörfordítás azonban nem mechanikus: a második sor nem kvinttel lejjebb szólal meg, hanem kvarttal följebb, így, ha folytatódna a dallam, megőrződhetne kupolás szerkezete (lásd erről Somfai/*Invention* cikkét is).

<sup>65</sup> Bartók „magyar kulminációs pontjairól” lásd Somfai László tanulmányát („A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban”, in Somfai László, *Tizennyolc Bartók-tanulmány* [Budapest: Zeneműkiadó, 1981], 270–276).

<sup>66</sup> Somfai/*Invention*, 302.

## LISZT OROSZORSZÁGI HANGVERSENYEI

A tanulmány Liszt Oroszországban tartott hangversenyt foglalja össze. A következő témaköröket vizsgálja: mi inspirálta e koncertkörut; kinek a meghívására érkezett e távoli vidékre; milyen műsort játszott; milyen zene-történeti jelentőséget vonhat le az-utókor.

### Előzmények

Liszt oroszországi hangversenyeit három különböző forrás inspirálta. Itáliai körútja során Milánóban találkozott először orosz művészbárok Szamoljov Júlia szalonjában. A grófnő estélyein komoly zenei és társasági élet folyt. Az itt szerzett ismeretségek alapján merült föl először Lisztben egy pétervári hangverseny gondolata.

A következő évben 1939-ben Rómában adott hangversenyt Golicin herceg, Moszkva kormányzója palotájában, melyet Mihail Vielgorszkij gróf rendezett.<sup>67</sup> Ez volt a zenetörténet során az első olyan hangverseny, amelyen Liszt egyedül játszott közreműködők nélkül. A romantika korában ugyanis a vegyes koncerttípus volt elterjedve, így jelentős újításnak számított az általa bevezetett szólóest. Liszt virtuóz pályájának kezdetét is erre az évre datálják.

A művészekkor kötött barátságot későbbi oroszországi hangversenyeinek szervezőjével Mihail Vielgorszkijjal, aki műkedvelő zeneszerző és csellista volt.

A harmadik tény Németországhoz kapcsolható. Liszt 1940 nyarán<sup>68</sup> Bad Ems csodálatos fürdőhelyen találkozott Alexandra cárnévál, aki meghallgatta játékát. Így a legmagasabb körből is megérkezett a meghívás Pétervárra.

A meghívások mellett Lisztet vonzotta a távoli kelet megismerése is.

### Az első hangversenykörút

Liszt 1842. márciusában indult el Oroszországba. Útközben Königsbergben adott három hangversenyt. Ekkor érte az a megtiszteltetés, hogy az

<sup>67</sup> László Zsigmond: Liszt Ferenc és az orosz zene Magyar-Szovjet Baráti Társaság Műsák Közművelődési Kiadó Budapest 14.p.

<sup>68</sup> László Zsigmond: Liszt Ferenc és az orosz zene Magyar-Szovjet Baráti Társaság Műsák Közművelődési Kiadó Budapest 15.p.

egyetem bölcsész kara dísztoktorrá fogadta. Ezután Dorpat, Mittau, Riga városában lépett fel.

Liszt 1842. április 4-én érkezett meg Pétervárra. Április 5-én fogadta I. Miklós cár. Első hangversenyére április 8-án került sor a Nemesi Társaság termében. Alan Walker Liszt életrajzában olvasható, hogy „Oroszországban művész még soha soha nem játszott ilyen hatalmas tömegnek.”<sup>69</sup> Mintegy 3 ezer ember vett részt a hangversenyen. A terem közepén álló pódiumra „két zongorát állítottak fel billentyűzetükkel egymás felé, hogy Liszt átülhessen egyikről a másikhoz s így a közönségnek hol az egyik, hol a másik felével üljön szembe.”<sup>70</sup> Walker utalt arra, hogy „az eseményt megörökítette emlékirataiban Vladimir Sztaszov orosz zenekritikus, aki barátjával, a zeneszerző Alexander Szerovval együtt jelen volt a koncerten”<sup>71</sup>. A hangverseny műsora<sup>72</sup>

Rossini: Tell Vilmos nyitány,

Donizetti: Andante, a Lammermori Lucia fináléjából,

Mozart: Don Giovannijára írt fantázia,

Schubert: Szerenád-, Beethoven: Adelaide-, Schubert: Erlikönig-zongora-átirata

Liszt: Kromatikus galopp

Liszt második hangversenyén eljátszotta Beethoven: Pastoral szimfóniát saját átíratában, valamint Chopin: B-dúr mazurkáját és az Erlikönig ballada átíratát.

A harmadik hangversenyre április 22-én került sor az Engelhardt terem-ben<sup>73</sup>. Ekkor hangzott el Beethoven: Sonata quasi una fantasia.

A negyedik nyilvános hangversenyen „Henselt: Bölcsődalát, Vielszky: két dalát Henselt átíratában, a Norma-fantáziát és saját bravúr keringőjét”<sup>74</sup> adta elő.

*Liszt első pétervári tartózkodása* alatt számos jótékony célú előadáson és házi hangversenyeken is közreműködött. Egy ilyen alkalommal játszotta el Glinka: Ruszán és Ludmilla operájának néhány részletét lápról. Személyesen megismerkedett Glinkával, akinek nagyra tartotta művészetét. Ez azért is jelentős, mert Oroszországban ekkortájt Glinkát kevesen értékelték. Liszt első oroszországi hangversenyein Rossini, Donizetti, Beethoven, Schubert

---

<sup>69</sup> Alan Walker: Liszt Ferenc I. Zeneműkiadó Budapest 1986. 385.p.

<sup>70</sup> Alan Walker. i.m. . 385.p.

<sup>71</sup> Alan Walker. i.m. 385.p.

<sup>72</sup> Alan Walker i.m. 386.p.

<sup>73</sup> László Zsigmond i.m. 21.p.

<sup>74</sup> László Zsigmond i.m. 21.p.

műveit átíratban ismertette meg a közönséggel. Ezek közül legjelentősebbnek tekinthetjük Beethoven VI. szimfóniáját, amit addig még Oroszországban nem hallottak.

### A második orosz hangversenykörút 1843-ban

Pétervár közönsége ebben az időben főleg az olasz opera iránt érdeklődött, így Liszt hangversenyeit is kevesebben látogatták. Liszt a viszonyokat előre látva a kis Engelhardt termet bérelte hangversenye színhelyéül. Április 12-én és ápr. 18-án került sor a két koncertre. Az utóbbit a gyermekkórház javára rendezte Rubini olasz énekművész közreműködésével. Majd a színházban megtekintette Glinka Ruszlán és Ludmilla operáját. Liszt április 19-én továbbutazott Moszkvába. A második út fő célja a nyugattól érintetlen Oroszország megismerése. Az itt történt programokról Milstein<sup>75</sup> könyve alapján tájékozódhatunk részletesen. Liszt 8 koncertet adott Moszkvában. A kritikák és fennmaradt naplójegyzetek egyértelműen dicsérték játékát. Herzen zongoraművész a következőt jegyezte fel naplójába: „Május 1. – A múlt héten többször hallottam Lisztet. Amikor ennyire beharangoznak valakit, az ember valami egészen rendkívülit vár, s így gyakran csalódik, éppen azért, mert emberfelettit, teljesíthetlent vár. De az igazi tehetség mitsem veszít a túlzott hírveréssel. Ilyen volt Taglioni, akit könnyes szemmel néztem és ilyen volt Liszt, akinek játékát hallgatva, olykor megint csak kicsordultak könnyeim. Megdöbbentő tehetség.”<sup>76</sup>

Alan Walker utal arra, hogy Hvosztyenkó hasznos gyűjteményt állított össze, majd adott ki a 1842-es, 1843-as turnékról megjelent újsághírekből. Ez az anyag a Szovjetszkaja Muzika 1937 novemberi és decemberi számában látott napvilágot. Ebből tudható, hogy Liszt a moszkvai koncerteken egy új hangszeren, Lichtental akkortájt feltalált „zenekari zongoráján” játszott, amely oktávkopuláival erőteljes hatásokra volt képes.<sup>77</sup>

Liszt moszkvai útja során ismerkedett meg az orosz cigányzenével. Ez igen nagy hatással volt rá. Egyes moszkvai koncertjeit az orosz cigányzenére történt improvizációval kezdte, emellett tanulmányozta az orosz népzénet is.

*A második út értékeit a következőkben foglalhatjuk össze. Liszt megismerte a Ruszlán és Ludmilla színházi előadását Érdeklődött Versztovszkij*

<sup>75</sup> Jakov Iszakovics Milstein: Liszt Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1965. 159.p.

<sup>76</sup> Milstein i.m. 161.p.

<sup>77</sup> Alan Walker i.m. 388.p.



dalai iránt. A moszkvai hangversenyek után Pétervárra visszatérve népszerűsítette Chopin művészetét. Megismerkedett az orosz cigányzenével és tovább bővítette az orosz népzénéről való ismereteit.

### A harmadik út 1847-ben

Liszt ebben az évben töltötte be 35. életévét. Néhány levélben hivatkozik arra, hogy ez fordulópontot hozhat életében. Újra megjelent sötét hangulata és keletre vágyott. Édesanyjának Szekszárdról írt levelében a pontos helyszínt is megjelölte. „Útitervem Kolozsvárt s Bukarestet, Jassyt, Ogyesszát, talán Kijvet és Konstantinápolyt foglalja magában.”<sup>78</sup>

Tervén csak apró változtatásokat hajtott végre. Központi helyszínnek: Kijev, Odessza, Jelizavetgrad Voronince. Az első két kijevi hangversenyen átiratokat hallhatott a közönség Donizetti: *Lammormori* Luciából, Bellini: *Normából* és a *Puritánokból*. Megszólalt Rossini: *Tarantellája* és Liszt: *Kromatikus galoppja*, Beethoven: *Andante con variazioni* c. műve és Chopin: *mazurkája*.<sup>79</sup> (Sajnos a fennmaradt források nem utaltak arra, hogy melyik mazurka hangzott el.) A harmadik hangverseny hozta meg az igazi fordulópontot Liszt életében. A jótékonysági rendezvényen kevesen vettek részt és egy ismeretlen hölgy 100 rubelt ajándékozott az est céljára. Liszt köszönetét akarta kifejezni és utánajárt annak, ki volt ilyen bőkezű. Így ismerkedett meg Caroline von Sayn-Wittgenstein hercegnével, aki később életének társa lett. Zenei szempontból is fontos volt e hangverseny, hiszen először szerepelt a meghívón, hogy „szabad rögtönzés a közönség kívánságtémáira”.<sup>80</sup>

Liszt érdeklődési körében a harmadik út alkalmával is szerepet játszott a cigányok zenéjének tanulmányozása. Ezúttal az ukrán cigányok életét és szokásait tanulmányozta. Liszt több hangversenyt adott Kijev környékén. Zsitomír, Nyemirov, Bergyicsev, Kremenec<sup>81</sup> közönsége is nagy érdeklődéssel kísérte koncertjeit. Ezek nagy része jótékonycélú fellépés volt. Liszt rövid időre otthagytta Oroszországot és továbbutazott Jassyba és Konstantinápolyba. Visszatérve júliusban és augusztusban Odesszában adott több hangversenyt. Liszt szívesen játszott klasszikus szerzők műveit is. Jó példa erre az aug. 25.<sup>82</sup> hangverseny műsora.

<sup>78</sup> László Zsigmond. i.m. 30.p.

<sup>79</sup> László Zsigmond i.m. 31.p.

<sup>80</sup> László Zsigmond i.m. 31.p.

<sup>81</sup> Alan Walker Liszt 2. Editio Musica Budapest 1994. 51.p.

<sup>82</sup> László Zsigmond.i.m. 32.p.

Beethoven: Trió  
Händel: Variációk  
Bach: Kromatikus fantázia  
Beethoven: Adelaide (Liszt átíratában)  
Hummel: Szeptett (Liszt átíratában).

Az alábbi műsor mutatja, hogy Liszt találkozott olyan kamaramuzsikusokkal, akik a Beethoven trióban méltó partnerei voltak. (Sajnos a felüntegetett műsor nem közölte pontosan melyik trió hangzott el.)

Liszt utolsó hangversenyeire szeptember 13. és 20. között került sor Jelizavetgradban. I. Miklós cár itt tartotta díszszemléjét az évi hadgyakorlaton. A. Fet költő, – aki szintén a hadseregben szolgált – emlékiratot írt, amely utalt Liszt hangversenyeire. „Jóval szeptember elseje előtt előkészítették mindazt, ami a cári díszszemle fényét és az érdeklődést növelhette. ...A város minden lakható helységét, amit a tisztek szabadon hagytak ellettek az érkező földesurak. Hogy az előkelő társaság még ragyogóbb legyen ideérkezett az Európa-szerte híres Georg Sand kedvence Liszt Ferenc. – Nehéz leírni, hogy játéka és hátrafésült világosszöke hajjal koronázott művészfeje milyen lelkesedést váltott ki.”<sup>83</sup> Hangversenyeit szabadtéri színpadon tartották így nagylétszámú közönség előtt játszott.

Liszt ezzel a sorozattal nemcsak oroszországi fellépéseit fejezte be, hanem végleg búcsút mondott a nyilvános hangversenyezésnek. Ezt példázza az alábbi levélrészlet: „Jelizavetgrád egyúttal végső állomását jelzi annak, a hangversenyéletnek, melyet az év folyamán folytattam. Ezentúl jobban akarom felhasználni időmet, közben nyugton maradok, hogy azután annál sebebben haladhassak.”

*Liszt oroszországi hangversenyeinek zeneiörténetileg is nagy jelentősége volt. Egyrészt fontosnak tartotta kortársai műveinek népszerűsítését, amelyvel kulturmissziót töltött be. A nagy elődök műveit is műsorára tűzte (Bach, Händel, Beethoven) Érdeklődött a kortárs orosz zeneszerzők és műveik iránt, Jelenléte inspirációt nyújtott számukra.*

Az orosz cigányzenét is megismerte. Számos improvizációt rögtönzött koncertjein ennek hatására. Az oroszországi hangversenyek mérföldkövet jelentettek Liszt életében. Ekkor ismerte meg Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnét. Erre az időre tehető Liszt virtuóz hangversenypályájának befejezése és egy teljesen új életmód kialakítása, amely a nagy szimfonikus költemények megszületéséhez vezetett.

---

<sup>83</sup> J. I. Milstein: Liszt i.m. 169.p.

## VÖRÖSMARTY ÉS LISZT — VÖRÖSMARTY ÉS A MUZSIKA

Hogy Vörösmarty Mihály és Liszt Ferenc kapcsolata esetében *szellemi rokonságról* beszélhetünk, annak legnyilvánvalóbb tanújele két olyan alkotás, melyek már címadásukkal egymás művészete, művészi nagysága előtt tisztelegnek. Költemény: *óda*, mely (Kemény Zsigmondot idézve) „hatalmasan hömpölygő” strófaival egy lassanként pályadelelőn járó, Európa-szerte ünnepezt muzsikusgéniusznak szánt hódolat — s az évtizedekkel később keletkezett *zongoramű*, mely a *Magyar történelmi arcképek* zenei panteonjának harmadik darabjaként állít emléket a már régóta halott költőnek.

Személyes találkozásra egyetlen alkalommal került sor kettejük között; résztint ennek hatására születetett, hónapok múltán, a Vörösmarty-vers. A gyermekkora óta *első ízben* Magyarországra látogató Liszt Pesten töltötte az 1839/40. év fordulóját: nevezetes, történelmi jelentőségű koncertjei soha nem látott ünneplések közepette zajlottak. Ekkor – a január 11-i hangverseny utáni bálon – találkozott a költővel, aki (mindmáig nem tisztázott okokból) csupán az esztendő vége felé vetette papírra ódáját (majd az *Athenaeum* 1841. január 3-i számában jelent meg a vers). Úgy tudjuk, Liszt 1843-ban ismerte meg Teleki Sándor rögtönzött fordítása révén, s még feltehetőleg ugyanazon a napon, megható levélben mondott köszönetet Vörösmartynak. 1846 májusában, újabb pesti tartózkodásakor, *hallotta is* az ódát, melyet Egressy Gábor szavalt el jelenlétében, egy hangversenyt követő díszvacsorán. Az 1850-es évek elején kiadták németül: e fordítást olvashatta is.

Költeményében Vörösmarty arra szólítja fel „hírhedett” honfitársát, a „hangok nagy tanárját”, hogy oly dalt zengjen „hatalmas húrjain”, melynek nyomán „nagy fiakban tettek” érnek — hogy dalának ereje egy nemes küzdelmekre kész nemzet összekovácsolója lehessen. Fordítsuk most figyelmünket a vers lezárásának színpadképi jellegére, mely Lisztnek szóló magasztos felhívás egyben: a várva várt, eszményi pillanat eljövetelekor – midőn az ő húrjait követte „riad föl e hon” – *álljon közénk, együttesen* elmondandó hálaimára! Egy percig se higgyük, hogy ez az elképzelt szerepkör afféle túlhevült, személyes érzések nyomán fogant „romantikus poétai ábrándkép”: a Liszt iránti határtalan lelkesültség ugyanis osztársadalmi méreteket öltött akkoriban. Hasonlóan káprázatos *nem hivatalos* fogadtatásban

soha senkit nem részesített azelőtt a nemzeti közvélemény — és talán azóta sem. Az egymásba érő, zsúfolt események dióhéjban összegezve is szinte hihetetlennek tűnnek: diadalmenet arisztokrata hintón Pozsonyból Pestre — ahol megérkezésekor mindjárt szerenáddal fogadják a rajongott művészt —; majd a tömérdek fáklyás menet, hajnalba nyúló pazar lakoma, díszvacsora és bál; már-már rebelliószámba menő hangversenyek a *Rákóczi-indulóval*, rögtönzött beszédekkel és tömegjelenetekkel; díszkard-átadás, közben a nemesi cím adományoztatásának ötlete — szüntelenül éljenző sokaság, végeláthatatlan emberáradat zsvijától kísérve mindig és mindenütt. Liszttel, ki a korabeli magyarság legnevesebb képviselőjének számított Európában, s *akit látni* napok alatt összesereglett a fél ország, önmagát ünnepelte egyúttal a nemzet 1839-40 fordulóján — s Liszt is ekkor „lelt rá” végérvényesen visszavonhatatlanul hazájára, nemzetére. Kultúraformáló ereje révén egyike lett a reformkor legnagyobb epizódjainak ez a mindössze pár hétnyi időszak, s Liszt *nemzetszimbólummá* vált 1840-ben.

Ilyen előzmények után mi sem lehetett volna természetesebb a zeneszerző elhatározásánál: „ama mély és dicsőséges rokonszenvre”, melyben e neves fogadtatáskor részesült, ne bizonyulhasson „méltatlannak” (Vörösmartyhoz írt, említett levelének fordítását idézve). Az ódára *Hungaria* szimfonikus költeményével (és más műveivel is, köztük a *Funérailles* című zongoradarabbal) adott méltó művészi feleletet; mindezeket már Weimarban letelepedve komponálta. Hogy az 1854-re elkészült *Hungaria* ilyen eszmei tartalmú *válasznak* tekinthető, magától Liszttől tudhatjuk, levelei alapján (Róma, 1862. november 10.: Moșonyi Mihályhoz és Székszárd, 1870. szeptember 29.: Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnéhez). Arról, hogy gyökeresen új, nagyszabású művészi programját Liszt miképpen igyekszik megvalósítani a német kisvárosban — Bach és Herder, Schiller, Goethe egykori lakhelyén —, egyáltalán: hogy világjáró zongorista-karrierjét feladva, végrehalára a komponálásnak szentelheti alkotóereje legjavát weimari évei alatt, a szabadságharc után önkéntes száműzetésben élő Vörösmarty aligha szerezhetett értesüléseket. (Am korábban annál tájékozottabb volt: Lukácsy Sándor érzékeny elemzése mutatott rá, hogy a költő mily pontos információkkal rendelkezett Liszt életének főbb állomásairól az óda megírása idején.) Midőn Liszt — nyolc esztendőnyi távollétét követően — 1856 augusztusában újból Magyarországra látogatott, hogy sor kerüljön vezetésével az *Esztergomi mise* bemutatójára, majd a *Hungaria* legelső felhangzására (Pest, szeptember 8.), Vörösmarty már halott volt. A Nemzeti Színházban — az emlékezetes, 1840. évi diadalok helyszínén — megtartott, 1856. szeptember 8-i

hangverseny sikere minden képzelhetőt fölülmúlt; Liszt maga jegyezte fel, hogy egyöntetűleg sírt a közönség: férfiak és nők vegyesen.

Vörösmarty személyéhez és költészetéhez – kiváltképp a *Szózat*hoz – mindvégig több szállal kötődött Liszt Ferenc élete és munkássága. Legány Dezső kutatásai óta tudjuk, hogy amikor a zeneszerző magyar nyelvleckéket vett Pesten az 1870-es évek elején, a *Szózat* is a tananyag részét képezte. Talán közvetlenül ez az élmény hívta életre zongoraművét és zenekari fantáziáját a *Szózat* és *Himnusz* dallamára – bennük örök érvényű mintát teremtve a két ünnepélyes nemzeti melódia kombinatív feldolgozására. Lehetséges, hogy már akkor, 1873 tájékán hozzákezdett a *Vörösmarty* nevét viselő gyászdarab felvázolásához is, ám a *Magyar történelmi arcképek* teljes sorozata csak 1885-re készült el. A *Vörösmarty*-portréban felidézte a *Szózat* dallamtöredékét: azt a – némileg átalakított – melódiaívet, melyet „*A nagy világon e kívül / Nincsen számodra hely*” verssorokhoz illesztett Egressy Béni. Talán nem véletlenül esett – a költeményt jól ismerő – Liszt Ferenc választása erre a (más kompozíciókban ritkán idézett) dallamszakaszra.

Liszt 75 esztendősen, 1886. július 31-én hunyt el Bayreuth-ban, s ott is helyezték végső nyugalomra. Sírjánál, kőtáblába vésve olvashatóak Vörösmarty ódájának kezdő sorai:

*Hírhedett zenésze a világnak,  
Bár hová juss, mindig hű rokon!*

Vörösmarty természetesen nem ismerte – nem ismerhette – meg valódi jelentőségében a zeneszerző Lisztet 1840 elején, csupán a komponáló zongoravirtuózt: többfajta bravúrdarab, továbbá honi melódiákon alapuló, félig-meddig rögtönzött alkotások hasonlíthatatlan tolmácsolóját – s a debütáló karmestert. (Különös pályatörténeti epizód, hogy Liszt nyilvános dirigensi bemutatkozására épp nevezetes pesti tartózkodása alkalmával került sor, 1840 januárjában.)

Túl a fentiekén, meglepően keveset tudunk a vers- és színműíró Vörösmarty zenei élményvilágáról, s nem vagyunk igazán tájékozottak arra nézve sem, milyen lehetett a korabeli magyar és európai alkotók muzsikájához való személyes viszonyulása. Hogy a magyar zene ügye (mely egyébként is előkelő helyet foglalt el a reformkor értelmiségi közgondolkodásában) az ő számára sem lehetett közömbös, már a '30-as évek végén írt színikritikáiból egyértelműen kitűnik (*elhanyagoltnak* nyilvánítva azt); s e tény nyomán újabb megvilágítást kaphat a pár esztendővel későbbi, reveláció erejű Liszt-élmény is. Más alkalommal annak kérdése foglalkoztatta Vörösmartyt: hová lettek a régi magyar királyok asztalánál felhangzott dalok?

Különösnek tűnhet az utókor tájékozatlansága egy olyan költő poézisének zenei „háttérével” kapcsolatosan, akinek stílusát, nyelvi fordulatait elemzői a legváltozatosabb *zenei tartalmú* kifejezésekkel illetik. Kosztolányi Dezső, oly jellegzetes hasonlata szerint Vörösmarty költészete „nem egy hangszer, hanem minden hangszer együttvéve, egész zenekar, mely hegedűvel, fuvoláival, hárfáival, kürtjeivel, harsonáival és üstdobjaival egyszerre sokszólamú dallamot játszik”. Nagyfokú „zeneiséget” emleget Babits Mihály a *Zalán futásának* képi világa és verselése kapcsán: „E képzeteket és szavakat zene borítja el, zenére születtek; a zene kapcsolja egyggyé a képzeteket, s teszi őket mindig-egyszerre-mindjelenvalókká, úgy, hogy minden egyes képből a végtelenbe nyílik kilátás”. Szabó Magda, ezredvégi Vörösmarty-képünket döntően újraformáló esszéjében, *A lepke logikájában*, az *életúttól* elválaszthatatlan *életmű* „atonalitásba” hajló „harmóniáit” tárja föl — kiemelve a mélyben megbúvó, minduntalan kitörni vágyó diszharmoniót, s az azzal párosuló formabontó késztetést. Folytassuk most szabadon e sort! Verselemzők *latens zeneiségre* mutatnak rá az *Ábránd* strófáit vizsgálva; s nem lehetetlen, hogy alaposabb tanulmányozás a *Rom* szerkezetében is rávilágítana a zenei formák és struktúrák burkolt jelenlétére — olyasfajta értelemben, mint például később Hesse *Üveggyöngyjátéka* esetén (gondoljunk Vörösmarty epikus költeményének már-már „szimfonikus” képzeteket ébresztő bevezetőjére, majd nagyszabású, polifon szövevényére). Vörösmarty költészetének oly grandiózus, végletes kontrasztjai pedig *önmagukban* óhatatlanul is egy másfél generációval később született, kelet-európai muzsikuspályatárs, Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij kifejezősmódjának egyéni — szinte már *romantikán túlmutató* — megdöbbentően realiztikus ellentéteit juttatják eszünkbe. S a végletekkel párosuló különös érzékenység itt és ott! Vörösmartyé, ki művészetének szűz rejtekútjain „minden teret bejárt”, „minden messze tartományt”; képzelete (Lukácsy Sándor szavaival) „nem ismert korlátokat, akadály nélkül siklott a legkisebbtől a legnagyobbig”, meglátva „a zivatar tomboló színjátékának háttére előtt [...] röpülő fecskét” — s ugyanez a költői fantázia másutt „merengve hajolt a méhecske parányi teteme fölé, és farkasszemet nézett a nemzethalál víziójával”. Meglepő módon emlékeztet mindez az orosz zeneköltő-géniusz felfokozott alkotói érzékenységére, mely épp olyan fogékonyságot áru el a gyermeklélek apró rezdülései iránt, mint amilyen „sokkoló” drámaisággal képes visszaadni a legmélyebb szenvedések esszenciáját, művészi „igazságkereső” szándéka jegyében. Még ha tudjuk, hogy nincs, és nem is lehet szó *lényegileg azonos* alapélményekről kettejük alkotói világa esetén, akkor sem lebecsülendő e párhuzam! (S végül ne feledkezzünk meg oly sokban *közös* kelet-európai

sorsukról — ide értve az önpusztító életmód következményeinek keserű, méltatlan és megrendítően tragikus záróakkordjait!)

Milyen lehetett hát Vörösmarty zenei ízlése, s tájékozottsága? Csöppet sem közömbös kérdés, ám e téren szinte csak találgatásokba bocsátkozhatunk. Tudjuk, fölöttébb kedvelte a – XIX. századi fogalmak szerinti – *népdalokat*; ugyanakkor erőteljes fenntartásokkal élt az *opera* műfajával szemben, amint ez színikritikáiból kitűnik (az operajátszás *gyakorlatához* kapcsolódó „sztár-allűrök” világát szívelte a legkevésbé). Talányos kettősség. Mégsem alaptalan föltenni a kérdést: hatott-e vajon káprázatos, ifjúkori színjátékára, a *Csongor és Tündére* a *Varázsfuvola*? Mozart *Singspielje* akkortájt jutott népszerűsége tetőfokára Európa-szerte – így nálunk is –; Vörösmarty éppenséggel ott lehetett a mű egyik-másik '20-as évekbeli pestbudai (német nyelvű) előadásán. Sajnos mindmáig nélkülöznünk kell az idevágó, meggyőző filológiai érveket; ám a dramaturgia, a történetek, a szereplők külső-belső világa, a beavatási összetevők, s nem kevésbé a *Csongor* egészének atmoszférája: mind-mind, nagyon is alátámasztják a konkrét inspiráció lehetőségét. A régebbi szakirodalom igen óvatosan – akkor is mindössze néhány cselekménymozzanatra utaló érvénnyel – bocsátkozott ilyen irányú latolgatásokba. Turóczy-Trostler József állapította meg, hogy amennyiben Balga „világirodalmi megfelelőjét keressük, itt van Schikaneder – Mozart Papagenója, Balga társa a balgaságban, sültgalamb- és borospalack-álomban. Balga a magyar Papageno, de démonia és zene híján”. Legtovább Szauder József merészkedett e tekintetben, aki már a *Délsziget* vonatkozásában lehetséges *Varázsfuvola*-mintákra és -motívumokra talált, végül külső analógiák alapján vont párhuzamot a daljáték illetve a *Csongor* néhány jelente között (*A romantika útján*, 1961). (E helyütt csupán „a rend kedvéért” említjük föl az ismert tény, miszerint Vörösmarty színdarabjáig már jelentékeny számban bukkanhatunk *Varázsfuvola*-hatások nyomaira a magyar szépirodalomban: többek között Verseghynél, Batsányinál; Csokonai két alkalommal fordította le a szövegkönyvet.)

S milyen viszony fűzte Vörösmarty Mihályt Erkel-Ferenchez, kit a Hunyadi László 1844 januári bemutatója óta nagy híré és becsű zeneköltőjeként ünnepelt a nemzet? Az ország legjelesebb poétájának és muzsikusanak együttműködését már ugyanabban az évben szorgalmazni kezdték: „Be dicso volna bírni egy nagyszerű néphimnusz, melyre Vörösmartynk koszorúzott koboza és Erkelünk gyönyörű lyrája egyesülnének” – olvashatjuk a *Honderű* 1844. február 24-i számában. Pár hónappal később a költő maga is ott ült ama neves bizottság tagjai között, kik a *Kölcsény-Himnuszra* kiírt pályázaton Erkel Ferenc megzenésítésének ítélték oda az első díjat. Mint ismer-

retes, egy esztendővel korábban, a *Szózatra* szerzett „népmelódiákat” elbíráló testület munkájában részt vett Erkel is: ennél fogva nem nyújthatott be saját művet. Ám (nem sokkal később) ő is megzenésítette a *Szózatot*, s akkoriban többször előadták; időnként ma is föl-fölcsendül a mű. Korabeli sajtóközlés szerint *Erkel melódiája* nyerte el leginkább Vörösmarty tetszését. Évtizedek múltán más Vörösmarty-költeményekhez is komponált muzsikát Erkel Ferenc. 1870-ben két vers megzenésítését vette tervbe: a *Hymnusét*, továbbá a Vogl német eredetije nyomán írt *Erdei madárkáját*. Előbbi – úgy tűnik – csupán terv maradt, míg utóbbinál a vázlatos rögzítésig jutott el az idősödő zeneköltő. Lehetséges, hogy a *Keserű bordal*, melynek versszövege Vörösmarty *Czilley és a Hunyadiak* című drámájából származik, s amelyet a *Bánk bán* első felvonásába illesztett Erkel, eredetileg magához a színműhöz készült volna? Nem tudjuk bizonyosan. Tényleges, érdemi *együttműködésük* végül nem valósult meg, és személyes kapcsolatukra mintha a (magyar földön oly gazdag hagyományokkal rendelkező) bizalmatlanság árnyéka vetült volna valamiként.

Hogyha Vörösmarty költészetével egy *mélyebben rokon* zenei poézisnek igyekszünk nyomára bukkanni, azt leginkább Liszt Ferenc művészetében lelhetjük föl. Érdemes párhuzamot vonni olyan, pár évnyi különbséggel keletkezett alkotásaik között, mint Liszt megrázó erejű zongoradarabja, a *Funérailles*, s Vörösmarty utolsó verseinek egyike, az *Előszó*.

Közösnek minősíthető kettőjüknél a halál-tematika fokozottan hangsúlyos szerepköre — noha tartalmát tekintve ez korántsem jelenti ugyanazt. (Lukácsy Sándor minden valószínűség szerint az eddigi legnagyobb összegző értékelését adta Vörösmarty halálköltészetének). Lisztet *megrendítette* a halál ereje (tudjuk, még ifjúkorában esett meg, hogy éjszaka-hosszan, vég nélküli variációsorozatot rögtönzött a középkori *Dies Irae* dallamra — legkevésbé sem az alkalom teremtette hallgatóság; a ház többi bérlőjének gyönyörűségére). Egy pillantás a Liszt-életmű egészére könnyedén meggyőzhet arról, hogy az ifjúkori „különcségektől” az idős zeneköltő halálpoéziséig valójában mennyire egyenes út vezetett. Szabolcsi Bence kategóriái szerint gyászdarabok: gyászelégiák és gyászgondolák, gyászindulók, s ugyanúgy lamento, vagy tombeau típusú siratózenék (köztük a *Magyar történelmi arcképek* komor, patetikus ciklusával) alkotják az életmű egyik legfontosabb, legjellegzetesebb kései műcsoportját. E kompozíciók ismérve, hogy (megint csak Szabolcsi szavaival) „bizakodás és kétkedés, remény és reménytelenség” vegyül bennük — tekintve, hogy „magányát és csalódottságát” kiáltotta ki velük Liszt az emberiségnek, újból és újból: „tragikus kelet-európai rapszodosz”-ként. A zeneszerzőt már ifjú éveiben megbabo-



názta a halál mindenek feletti hatalma — Vörösmartyt legfeljebb látszólag: ő az illúzióktól mentesen élni tudók *közömbösségével* mert szembenézni vele (akárcsak Muszorgszkij). Noha képzeletét megragadta a halál kérlelhetetlenségének *végső* tragikuma (kései haláltánc-epigrammája, a „*Mint a földművelő...*” is ezt árulja el), ő mégis egy „avatott” személyiség pillantásának (ál-)szenvtelenségével volt képes szemlélni az eseményeket, a világ könyörtelen folyását. (Írják róla: nemigen hitt a szabadságharc végső győzelmének lehetőségében — mégis mindenkinek, mindenütt segítségére volt, ahogyan csak lenni tudott. Mi egyebet tehetett volna? S miután végigélte századának felét, – külsőleg is elagottan, hozzá egy „vert ember” szétzilált bensőjével – már nemigen volt *min* megrendülnie.)

Habár Liszt Ferenc és Vörösmarty Mihály kései alkotói periódusait évtizedek választják el egymástól, bennük további rokon vonásokra lelhetünk. Két pólus: egyrészt a romantika váteszi lendülete — másfelől egy végsőig egyszerűsödött kifejezőmód: szikár, ám olykor csaknem népdalközeli hang váltakoznak (vagy keverednek néha egymással) meghatározhatatlan rend alapján e két, immár könyörtelenül önmagába zárkozó, szürke horizontú alkotói világban. Különös, szűrös művészi „gyümölcsök” emészthetetlenek: befogadási nehézségeik mindkét esetben leküzdhetetlenek bizonyultak a maguk idején (s ez később sem vált problémamentessé). Vörösmarty és Liszt „avantgardizmusának” – művészetük formabontó törekvéseinek – *lényege* közösnek tekinthető: „belülről kifelé” irányulva, a *struktúrák* és alapvető nyelvi összetevők átértékelésével, azok *szerepének újraértelmezésével* ment végbe mindkettejüknél. S annak ellenére, hogy e folyamat ténylegesen csak az utolsó időszak termésében teljesedett ki Liszt alkotásaiban és Vörösmarty költészetében egyaránt, az odáig vezető tendenciák csírái mindkét életműben már meglehetősen korán megmutakoztak. Amennyiben az idős Liszt zenéjével kapcsolatosan elmondhatjuk, hogy *egészében véve* egy olyan sajátos kifejezőmód vált jellemzővé e műcsoportnál, mely szüntelen kérdésfeltevő-válaszkereső jellege révén „nehezen, vagy egyáltalán nem” fért el „a több évszázados európai zenekultúra nyelvi rendszerének” közlésformái között, s a fáradhatatlan alkotói kísérletezés művészi eredménye végül egy „szuverén teljességű” és „kitágult tartalmú expresszivitás” lett (Sólyom György), akkor tény, hogy a verstextus hagyományos linearitását (részben) felszámolni igyekvő kései Vörösmarty-poézis sem járt messze ugyanettől. S ezek oly kivételes vívmányok, melyeknek közelébe jutni csak *igen keveseknek* adatott meg a romantika századának alkotói közül.

## VÖRÖSMARTY MIHÁLY: LISZT FERENCHEZ

Hírhedett zenésze a világnak,  
Bár hová juss, mindig hű rokon!  
Van-e hangod e beteg hazának  
A velőket rázó húrokon?  
Van-e hangod, szív háborgatója,  
Van-e hangod, bánat altatója?

Sors és bűneink a százados baj,  
Melynek elzsibbasztó súlya nyom;  
Ennek láncain élt a csüggedett faj  
S üdve lőn a tettlen nyugalom.  
És ha néha felforrt vérápálya,  
Láz betegnek hiú volt csatája.

Jobb korunk jött. Újra visszaszállnak,  
Rég ohajtott hajnal keletén,  
Édes kínja közt a gyógyulásnak,  
A kihalt vágy s elpártolt remény:  
Újra égünk őseink honáért,  
Újra készek adni életet s vért.

És érezzük minden érverését,  
Szent nevére feldobog szívünk:  
És szenvedjük minden szenvedését,  
Szégyenétől lángra gerjedünk;  
És ohajtjuk nagynak trónusában,  
Boldog- és erősnek kunyhájában.

Nagy tanítvány a vészek honából,  
Melyben egy világnak szíve ver,  
Ahol rőten a vér bíborától  
Végre a nap földerülni mer,  
Hol vad árján a nép tengerének  
A düh szörnyei gyorsan eltűnének;

S most helyettők hófehér burookban  
Jár a béke s tiszta szorgalom;  
S a művészet fénylő csarnokokban  
Égi képet új korára nyom;  
S míg ezer fej gondol istenésszel,  
Fárad a nép óriás kezével:

Zengj nekünk dalt, hangok nagy tanárja,  
És ha zengesz a múlt napiról,  
Légyen hangod a vész zongorája,  
Melyben a harc mennydörgése szól,  
S árja közben a szilaj zenének  
Riadozzon diadalmi ének.

Zengj nekünk dalt, hogy mély sűrjaikban  
Őseink is megmozduljanak,  
És az unokákba halhatatlan  
Lelkeikkel visszaszálljanak,  
Hozva áldást a magyar hazára,  
Szégyent átkot áruló fiára.

És ha meglep bús idők homálya,  
Lengjen fátyol a vont húrokon;  
Legyen hangod szellők fuvolája,  
Mely keserg az őszi lombokon,  
Melynek andalító zengzetére  
Fölmerül a gyásznak régi tére;

S férfi karján a meggondolásnak  
Kél a halvány hölgy, a méla bú,  
S újra látjuk vészeit Mohácsnak,  
Újra dül a honfiháború,  
S míg könyekbe vész a szem sugára,  
Enyh jön a szív késői bánatára.

És ha honszerelmet költenél fel,  
Mely ölelve tartja a jelent,  
Mely a hűség szép emlékezetével  
Csügg a múlton és jövőt teremt,  
Zengj nekünk hatalmas húrjaiddal,  
Hogy szívekbe menjen által a dal;

S a felébredt tiszta szenvedélyen  
Nagy fiakban tettek érjenek,  
És a gyenge és erős serényen  
Tenni tűrni egyesüljenek;  
És a nemzet, mint egy férfi, álljon  
Érc karokkal győzni a viszályon.

S még a kő is, mintha csontunk volna,  
Szent örömtől rengedezzen át,  
És a hullám, mintha vérünk folyna,  
Áthevülve járja a Dunát;  
S ahol annyi jó és rossz napunk tölt,  
Lelkesedve feldobogjon e föld.

És ha hallod, zengő húrjaiddal  
Mint riad föl e hon a dalon,  
Melyet a nép millió ajakkal  
Zeng utánad bátor hangokon,  
Állj közénk és mondjuk: hála égnek!  
Még van lelke Árpád nemzetének.

*1840 november–december eleje*

## TÁNC A FARKAS TORKÁBAN

Az itáliai tánc kultúra utolsó pillanatai Bethlen Gábor udvarában

Mivel feltételezhető, hogy az olvasók közül nem mindenki ismerős a régi táncok világában, úgy gondolom, bevezetéként nem haszontalan néhány szót szólni egy-két alapvető dologról, amelyek ismerete a későbbiekben segítségül szolgál majd.

Mindenekelőtt azt kell tudnunk, hogy a XVII. század elején Itália egy része spanyol uralom alatt állt, ami e két kultúra erős kölcsönhatását és keveredését eredményezte. Ez a késő XVI., korai XVII. század táncmesterei által kiadott könyvekben világosan felismerhető, mi több az itáliai és spanyol elemek jól ki is mutathatók annak ellenére, hogy a koreográfusok nem igazán tettek különbséget spanyol és olasz táncok között. Ez a rendszerezés a mi feladatunk, mai tánckutatóké. Mivel e két stílus olyannyira együtt élt és fejlődött, egyáltalán nem meglepő, hogy a korabeli Itáliában frott és használt tánckönyvek a spanyol tánc kultúra kutatásakor elsődleges forrásként használhatók.

Munkámhoz a következő korabeli irodalmat használtam fel:

- Fabrizio Caroso: *Il Ballarino* (Velençe, 1581)  
*Nobilità di Dame* (Velençe, 1600) új kiadás *Raccolta di varij balli* címen (Velençe, 1630)  
- Cesare Negri: *Le Gratie d'Amore* (Milan 1602) új kiadás *Nuove Inventioni di balli* címen (1604)  
*Arte para aprender a dancar Composto por Cesar Negri Milanese* (Madrid, 1630)  
- Thoinot Arbeau: *Orchesographie* (Langres, 1689)  
- Livio Lupi: *Mutanze di gagliarda, tordiglione...* (Palermo, 1600)  
*Libro di gagliarda, tordiglione...* (Palermo, 1607)  
- Pablo Minguet e Irol: *Arte de Danzar a la Francesca* (Madrid, c.1737)...

- Juan Antonio Jaque      *Libro de Danzar de D. Balthasar de Rojas Pantoja* (s.a, s.d.)
- Juan de Esquivel Navarro      *Discursos sobre el arte del dancando...* (Sevilla, 1642)
- MS Biblioteca Nazionale Centrale Magliabechiana XIX Cod. 31.

A fenti források mindegyike szóbeli táncleírásokat tartalmaz, rekonstruálható formában, legtöbbjük a táncok zenéjét is közli.

Mivel a későbbiekben utalni fogok spanyol és itáliai táncstílusra, szeretném itt vázolni ezek néhány alapvető jellegzetességét.

Itália	Spanyol
Elnevezés	<i>cascarda, canario, pavaniglia</i>
Bók	csupán Riverenza
Metrum	Végig hármás lökületű, tempóváltás nélkül.
Történet	A koreográfiák alapja az egymásnak táncolt egyéni variáció ( <i>mutanza</i> )
Kontaktus	Ritkán érintik meg egymást.
Szerkezet	Monotónia, ismétlődés (A koreográfia azonos modellre alapuló variációkból és minden szakasz végén jelentős hosszúságú refrénből áll.)
Stílus	Feszültséggel telített, kimért.

E dolgozat célja, hogy az olvasó számára bemutassa Don Diego d'Estrada, a XVII. században Erdélyben tevékenykedő spanyol táncmester emlékiratainak táncra utaló szakaszait és azt, hogy ezen adatok összevetése

<sup>84</sup> A mozdulat- és lépésnevek itt csupán strukturális szempontból lényegesek, kivitelezésük módjának ismerete itt nem szükséges.

a korabeli európai forrásokkal milyen mértékben segíthet előre bennünket a kor tánc történetének kutatásakor.

Estrada emlékirata új adatokat szolgáltat a tánc történetészek számára, amelyek ilyen szempontból történő feldolgozására első ízben történik kísérlet. A forrás – noha konkrét technikai információkat nem tartalmaz – a korabeli spanyol és itáliai kultúra adatainak ismeretében jól kiegészíthető.

A XVII. századi Magyarországra és főképpen Erdélyre vonatkozó tánc- és zenetörténet nem kényeztet el bennünket a források bőségével. A kutató leginkább adattöredékekkel, utalásokkal találkozik. Ez megnöveli az értékét az Estradáéhoz hasonló forrásoknak.

Az 1541 utáni török uralom, Magyarország középső részének politikai hatalomvesztése együtt járt az európai kulturális folyamatoktól való bizonyos fokú elszeparálódással is. Mindennek ellenére a peremterületek arisztokrata családjai továbbra is komoly erőfeszítéseket tettek arra, hogy az udvarukban korábban megszokott magas kulturális színvonalát fenntartsák annál is inkább, mivel Buda elvesztett modell-szerepét nekik kellett átvállalniuk.

Erdélynek ebben meghatározó szerep jutott. Egyfelől a török által megszállt területek közé beékelődve az identitás megőrzésének problémája más formában is jelentkezett, mint például a Nyugat-magyarországi, vagy az északi vidékeken, másfelől viszont ez az elszigetelődés tompította a Habsburg hatásokat is.

A Báthory-család zenei kapcsolatai Itáliával közismertek.<sup>85</sup> Az erdélyi fejedelmi udvar e téren Bethlen Gábor uralkodása alatt érte el talán a legmagasabb színvonalat, hogy aztán a Fejedelem halála (1629) után fokozatos hanyatlásnak induljon.

A Bethlen-udvar zenei életéről sajnos jóformán semmi konkrétum (kották, hangszerek) nem maradtak ránk, sőt még az épületek nagy része is odalett. A másodlagos források (levelek, számadáskönyvek) vizsgálata azonban arra enged következtetni, hogy az udvar zenei élete jóval intenzívebb és magasabb színvonalú volt, mint azt csupán a fennmaradt adatok mennyiségéből gondolnánk.

A Fejedelem maga is élénken érdeklődött a zene iránt, jóllehet, ez olykor feszültségeket eredményezett.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Benkő András, "Az erdélyi fejedelmi udvar zenei életéről", in: *Művelődéstörténeti Tanulmányok* (1979) pp. 95

<sup>86</sup> 1619-ben meg kellett védenie a komoly zenét a küllővári zsinat határozata ellenében. Illyés Géza (ed.), "Az 1619. évi küllővári zsinat felterjesztése Bethlen Gábor fejedelemhez", in: *Református Szemle* (27/1934) pp. 504.)

Zenészei közt találunk virginalistákat, hárfást, hegedűst, orgonistát, lantost.<sup>87</sup> 1617-ben Gyulafehérváron berendezkedve nagy erőfeszítéseket tett egy európai színvonalú udvartartás felépítésére és fenntartására. Már 1615-től találunk feljegyzéseket, amelyek külföldi zenésztoborzásairól adnak hírt. Muzsikusaokat szerződtetett Bécsből, Lengyelországból (1619), Morvaországból<sup>88</sup> (1620), Itáliából<sup>89</sup> (1621-27), Franciaországból<sup>90</sup> (1627). 1624-re már három kocsira volt szüksége az udvari zenészek szállításához.<sup>91</sup>

1626-ban feleségül vette Brandenburgi Katalint<sup>92</sup>, a porosz választófejedelem, Johann Sigismund Hohenzoller leányát, aki Berlinből szintén hozott magával muzsikusokat.<sup>93</sup> Az esküvői lakomán a nemes vendégek tánca után<sup>94</sup> német lovagok álarcos táncot adtak elő spanyol módra<sup>95</sup>. A feljegyzések tanúsága szerint ez a táncolási mód ismeretlen volt az erdélyi urak előtt. Lehet, hogy ez is motiválta Bethlent amikor 1627-ben Estradát szerződtette?

Don Diego d'Estrada 1596 körül született. 1615-ig katonáskodott, amikor is túrheterlen magaviselete miatt távoznia kellett<sup>96</sup>. Ezután Itáliában élt, ahol táncleckéket adott. Emlékiratai szerint<sup>97</sup> Bethlen követi először Páduában látták őt táncolni, ahol Estrada házában kaptak szállást. Ezután hívták őt Erdélybe több muzsikussal és tudóssal együtt. 1627 november 22-én indultak Itáliából és 1628 elején érkeztek Erdélybe. Estrada szerint január 16-án érkeztek Gyulafehérvárra, onnan Fogarasra mentek tovább, ahová 22-én érkeztek meg. A 106 újonnan jött közt jezsuiták, matematikusok, doktorok, közművesek, üvegesek, aranyművesek is voltak, valamint tíz muzsikussal. Farsang végén az egész fejedelmi háztartás visszaköltözött Gyulafehérvárra<sup>98</sup>, ahol Estradának mindjárt az első bálon be kellett mutatnia tánc tudását.

<sup>87</sup> Ld. Bárdos Kornél (ed.), *Magyarország zenetörténete II.* (Budapest, 1990, Akadémiai Kiadó) pp. 109-113; Benkő András *op. cit.*

<sup>88</sup> Szilágyi S. *Erdélyország története tekintettel művelődésére* (Budapest 1887) pp. 85, 186, 208; Benkő András, *Op. cit.* pp. 98-99

<sup>89</sup> Számadáskönyvek: Padova 1622, Velence 1624 (Prospero disykantista), Morvaország 1624, Németország 1625 (Michael Puchinger hegedűs), Bécs 1624, 25 (Johannes Tesselis), 27

<sup>90</sup> Bárdos Kornél *op. cit.*; Benkő András *op. cit.*

<sup>91</sup> *Történelmi Tár* (9/1886) pp. 614; Benkő András *op. cit.* pp. 99.

<sup>92</sup> 1602. május 28.-1644. augusztus 27.

<sup>93</sup> Pl. Michael Herman orgonista.

<sup>94</sup> Ld. Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae*. 1736 (Budapest, 1972, 1978)

<sup>95</sup> Országos Levéltár: microfilm 28 965; Bárdos Kornél (ed.), *Op. cit.* pp. 111

<sup>96</sup> Király Péter: Bethlen Gábor udvarának zeneéletéről. Don Diego d'Estrada spanyol táncmester. *Muzsika* (1997) pp. 32

<sup>97</sup> *Biblioteca de autores espanoles vol. 90: Autobiografias de soldados*, (Madrid, 1956) pp. 294-484. (Erdélyre vonatkozó részek: 369-391, táncos utalások: 383-384)

<sup>98</sup> Országgyűlést tartottak.

„... az első este a Herceg utasított, hogy táncoljak, ahogy a többi nemesek és bárók tették. A Herceg kedvenc udvarhölgyét adta páromul, egy igen magas rangú 15 éves leányt, aki ettől kezdve rendszeres táncpartnerem lett.”

Nem tudjuk, mit adtak elő, de valószínűleg nem lehetett nagyon bonyolult, ha azonnal együtt tudtak táncolni. Ez az azonnali partnerség azért is furcsa, mert a hölgy nyilvánvalóan más kulturális környezetben nőtt fel, mint Estrada. Természetesen felmerül az a lehetőség, hogy ismert bizonyos táncokat, lévén hogy itáliai muzsikuskorábban is előfordultak az udvarnál. Köztük – a kor gyakorlatának megfelelően – lehettek olyanok is, akik táncosként is megállták a helyüket.

Ennek azonban ellentmond Estrada következő bekezdése, amelyet alább idézünk. Egy másik – valószínűbb – megoldás az a feltételezés, hogy esetleg nem táncoltak végig együtt, hanem a kor spanyol táncstílusát követve felváltva táncoltak variációkat (*mutanza*). E gyakorlat szerint először a férfi táncol variációt, miközben a hölgy valami egyszerűbb lépéssort (*passeggio*) ad elő, vagy egyszerűen vár. Ezután megismétli a férfi variációját, vagy újabbat mutat be.

“... amint a Herceg látta; mennyire másképpen táncolok, mint az ő szilaj nemzete; a nemesekhez fordult, mondván: „valljuk meg, barbárokat vagyunk”. Aztán hozzám küldött, hogy táncoljak egyedül, mert a Hercegnő is így kívánja. Egyedül táncoltam egy *gallardát* sok *paseoval*, *mudanzával*, *vultával* és a végén öt *cabriolával*.”

Ez a bekezdés már sokkal több információt ad. A *gagliarda* (*gaillarde*, *galliard*, *gallarda*) kétségtelenül Európa egyik legnépszerűbb tánca volt a XVI. századtól kezdve. Noha első magyarázata csak 1581-ben, Fabrizio Caroso első tánckönyvében<sup>99</sup> jelenik meg Itáliában, majd Thoinot Arbeau-nál 1589-ben Franciaországban<sup>100</sup>, a kor tánczenei gyűjteményei már a XVI. század közepétől tartalmazzák *gaillarde* zenéket. Maga Arbeau is ifjúsága táncai közt említi, ami ugyancsak több évtizedes előzményeket igazol, hiszen a könyv írásakor Arbeau már 70 körül volt. A tánc különleges népszerűségét bizonyítja az is, hogy megjelenik Caroso könyvének későbbi kiadásában<sup>101</sup>, valamint Cesare Negrinél is, aki a *gagliarda* lépéseinek leírásával tekintélyes terjedelemben foglalkozik.<sup>102</sup> Covarubbias 1611-ben a *gallardát* a spanyol tánciskolákban tanított hagyományos táncok közt említ.

<sup>99</sup> *Il Ballarino*, (Venezia, 1581, Francesco Ziletti) (facs. repr. New York, 1967, Broude Brothers) fol.5v, 6r, 11, 16r

<sup>100</sup> *Orchesographie*, (Langres, 1589) fol. 38v-63r

<sup>101</sup> *Nobiltà di dame*, (1600), *Raccolta di varij balli*, (1630) pp.23, 24, 41, 51, 52, 56-57

<sup>102</sup> *Le Gratie d'Amore, Nuove Inventioni di balli*, (1604) pp.47, 55-65, 93-95, 98-102



ti.<sup>103</sup>. Ugyanezen tánc spanyolországi jelenlétére további bizonyítékként szolgál Cesare Negri könyvének 1630-ból származó spanyol nyelvű madridi kiadása<sup>104</sup>. Itáliában Livio Lupi és Prospero Lutij még tovább mennek: már le sem írják az alaplépést, csupán tekinélyes számú és nehézségű variációt közölnek könyveikben<sup>105</sup>. E könyvekből – amelyeknek nagy része Estrada idejében már megjelent és elterjedt Európában – kimerítő információkhoz juthatunk a tánc előadására vonatkozólag. Ezek az információk azt mutatják, hogy a *gagliardát* nagyjából azonos módon táncolták egész Európában. Érdekes, hogy sem Caroso, sem Negri nem közölnek önálló koreográfiát, hanem csupán nagyobb lélegzetű kompozícióik proporciós szakaszaiban fordul elő a *gagliarda*. Az egyetlen kivétel Caroso *Gagliarda di Spagna* (!) című tánca, amely azonban inkább a szokásos itáliai *ballettók* jellegzetességeit viseli.

Pablo Minguet et Yrol több tánckönyvet publikált a XVIII. század elején. Noha ő inkább a késői barokk stílussal foglalkozik, első könyvének második részében<sup>106</sup> meglehetősen módon olyan lépéseket ír le és olyan terminológiát használ, amely gyökeresen eltér a könyv korábbi nyelvezetétől és a késői XVI. század, Caroso és Negri idejét idézi. Ez azért feltűnő, mert Yrol korában ez a fajta gyakorlat már régen elavultnak számított. Másrészt viszont a szerző egy sereg olyan kérdést válaszol meg, amelyeket a korábbi, napi gyakorlaton alapuló írások nem. Yrol többek közt egy spanyol *gallarda*.<sup>107</sup> teljes, részletes koreográfiáját is közli. Ugyancsak részletes leírással szolgál az Estrada által említett *mudanzák*, *buelták* és *cabriolák* mikéntjéről<sup>108</sup>, sajnos zene nélkül.

Egy másik, nagyon informatív forrás egy dátum nélküli spanyol kézirat, amelynek szerzője Juan Antonio Jaque<sup>109</sup>. Lefrásai nem annyira gondosak, mint a fent említettek, azonban a nyilvánvaló hasonlóságok és megegyezé-

<sup>103</sup> Maurice Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, (New York 1992) pp.503

<sup>104</sup> *Arte para aprender a dançar Composto por Cesar Negri Milanese. Traducido en Castellano*, (Madrid, 1630)

<sup>105</sup> Livio Lupi, *Libro di gagliarda, tordiglione...* (Palermo, 1607, Maringo); *Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e paséggi* (Palermo, 1600, Carrara); Prospero Lutij, *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et paséggi di gagliarda* (Perugia, 1587, 1589, Orlando)

<sup>106</sup> Pablo Minguet e Irol, *Arte de Danzar a la Francesca* (Madrid, [c.1737?], P. Minguet en su casa) pp.37-72

<sup>107</sup> *Op. cit.* pp.58-61.

<sup>108</sup> *Op. cit.* pp.40, 42-43, 47-49

<sup>109</sup> *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja*, s.a., s.l. p[10-18]

sek a korabeli spanyol és itáliai gyakorlat között itt is világosan megfigyelhetők.

Nem tudjuk, hogy a magyarok ismerték-e a *gagliardát* Estrada látogatása előtt. Zenei szempontból valószínűleg igen, azonban a tánc jelenlétére nincs utalás. Bethlen véleménye vonatkozhat arra is, hogy *gagliarda* teljesen ismeretlen volt addig, de jelentheti azt is, hogy Estrada táncstílus<sup>a</sup> okozott meglepetést.

A fent tárgyalt források azt bizonyítják, hogy a *gagliardát* Európa-szerte azonos alapelvek szerint táncolták. Mivel a leírások világosak és jól rekonstruálhatók, úgy véljük ezek ismeretében könnyen elképzelhető, hogy Estrada hogyan táncolhatta. Szokatlanabb, de a tánc történetben (és főként a korabeli gyakorlatban) nem példa nélküli a szólóban táncolt *gagliarda* (jóllehet a szólótáncolás csak a XVII. század második felében vált általánossá a nemesi udvarokban). Maurice Esses két hasonló esetet is említ<sup>110</sup>.

Estrada korábbi táncos karrierjéről semmi információnk nincs. Mint nemes család szülötte, valószínűleg tanult táncolni gyermekkorában. A hadsereg<sup>g</sup> sokat utazhatott, amikor szintén adódhatott alkalma a tanulásra. Páduában élve ismerhette Orlando Botta tánciskoláját, amelyet Cesare Negri 1604-es könyvében<sup>111</sup> mint „scuola magnifica”-t ekle<sup>g</sup>. A kor tánckönyvei általában tartalmazzák az író által ismert és elismert táncosok, táncmesterek nevét. Estrada neve azonban sehol nem fordul elő.

“Vacsora után a Hercegnő a szobájába hívatott, ahol a Herceg is jelen volt. A Hercegnő kérte, hogy tanítsak meg neki néhány táncot, amelyeket szeretne jobban megismerni, például a *pavana alta y baját*, a *tardiónt*, a *rastró y gallarda y canariot*. Ezt megtettem, megtanítván egy táncot hat lovagnak és hat hölgynek [...]. Ebben a táncban a fejedelem nevének kezdőbetűjét is megformáltuk, amely olyan jól sikerült, hogy úgy ünnepelték, mint valamilyen soha nem látott dolgot.”

Az első felmerülő kérdés: Honnan ismerhette Brandenburgi Katalin ezeket a táncokat? Talán Erdélybe érkezte előtt találkozott velük Berlinben? Ez nagyon valószínű, hisz a porosz választófejedelem leányaként gyakran foroghatott olyan környezetben, ahol ezek a táncok előfordultak. Továbbá: az Európa számos vidékéről származó udvari muzsikuskok nyilvánvalóan magukkal hozták a korabeli Európai repertoár darabjait. Konkrét zeneművek nem maradtak fenn, azonban megjegyzendő, hogy 1625-től a Bethlen-udvarban találjuk azt a Johannes Thesseliust, akinek 1609-ben Nürnbergben

<sup>110</sup> Esses, *op. cit.* pp. 427, 435, 652.

<sup>111</sup> *Nuove inventioni di balli*, (1604) pp.6

megjelent Padoana-Intrada-Gagliarda szviteket tartalmazó gyűjteményét ismerjük.<sup>112</sup>

Az Estrada által említett táncok nyomát szintén megtaláljuk a kor tánc-könyveiben, jelen esetben azonban nem sikerül minden kérdésnek olyan világosan a végére járni, mint a fentiek esetében.

A *pavana alta y baja* megjelölés olyan táncra utal, amely mérsékelt tempójú, páros lüktetésű szakasszal indul, amelyet egy lendületesebb páratlan szakasz követ. (Az elnevezés ugyan ellenkező sorrendre utal, ez azonban valószínűleg következetlenség Estrada részéről, mert teljesen ellentmond a kor gyakorlatának.) A két rész zenéje általában különböző volt, tehát nemigen keverendő össze a kor szokásos proporciós technikájával, amely szerint azonos zenei anyag különböző ritmusú változatai követik egymást.<sup>113</sup> A *baja* (*bassa*) és *alta* kifejezések a XV. századtól kezdve fordulnak elő a tánckönyvekben, elsősorban Itáliában, de Burgundiában is találunk rá példát. A *baja* (mély) szó kimért, méltóságteljes táncolást jelentett<sup>114</sup>. A páros lüktetésre a *pavana* (*pavane*) cím utal. Az *alta* (magas) mindig gyors táncot jelentett, amely egy lassabbat követ. A XV-XVI. századból nem ismeretes önmagában álló *alta* leírás. Juan Esquivel Navarro tánckönyvében szintén találkozunk a kifejezéssel, gyakran bizonyos mozdulatokkal, vagy lépésekkel kapcsolatban<sup>115</sup>; azonban az ő frásából sem következtethetünk önálló tánc típusra.

A korabeli könyvek a *pavane* számos leírását közlik. A tánc itáliai-spanyol stílusú koreográfiái a korábban már említett *mutanza-passeggio* típusú variációs technikát követik. Dacára a tánc mérsékelt tempójának, a variációkat alkotó lépések bizonyos virtuozitást igényelnek: *saltók* (ugrások), *cabriolák* (ugrások, a levegőben való lábmunkával), *buelták* (fordulatok). Ez a gyakorlat teljesen különbözik a Thoinot Arbeau által leírt, Franciaországban divatos *pavanetól*, sokkal inkább az akkoriban népszerű *pavaniglia*, vagy más néven *pavane de Spaigne* (spanyol *pavane*) jelenlétére utal. E tánc a korabeli leírásokban szintén jól dokumentált, ezért majdnem teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy Estrada esetében is erről volt szó. Maurice Esses<sup>116</sup> megerősíti ezt a teóriát, felhívva a figyelmet arra, hogy a

---

<sup>112</sup> *Neue Liebliche Paduanen / Intraden und Galiarden / auff allerley Instrumenten zu gebrauchen mit fünff Stimmen componiert durch Ioannem Thesselium Musicum &c.* (Nürnberg, 1609. Paul Kauffmänner)

<sup>113</sup> Nachtan, Hupfauf, Tripla etc

<sup>114</sup> Arbeau, *Op.cit.* fol.24v-39v

<sup>115</sup> *op. cit.* fol. 10v, 26, 29, 30, 31, 41.

<sup>116</sup> *Op. cit.* p.695

XVI. század második felétől Itáliában a *pavanet* fokozatosan felváltja a *passo e mezzo*. Ez az elnevezés azonban nem található meg a kor spanyol tánckönyveiben. Helyette a *pavanigliát* találjuk, amelynek táncolási módja megegyezik a *passo e mezzo*-éval. (Zenéjük különbözik, azonban mindkét esetben bizonyos harmóniai folyamatra történő variációsorozatról van szó.) A XVI. század végére a zenészek már határozottan különbséget tesznek *pavana italiana* (= *passo e mezzo*) és *pavane d'Espagne* (*pavaniglia*) között. Utóbbi egyre növekvő népszerűségét bizonyítja az a tény is, hogy Marin Mersenne 1636-ban a *pavane*-t már olyan táncnak írja le, amely Spanyolországból származik és zenei példájául a *pavane d'Espagne* zenéjét adja.<sup>117</sup>

Thoinot Arbeau a *tourdiont*, mint a *basse danse* harmadik szakaszát írja le, amely a *gaillarde* alaplépését használja, kiegészítve egy jellegzetes lépéssorral.<sup>118</sup> Estrada *tardionja* azonban inkább a az Itáliában táncolt *tordiglione*-val lehet rokonságban, amelynek leírását Caroso és Negri egyaránt közli.<sup>119</sup> Livio Lupi szintén közöl *tordiglione*-variációkat mindkét könyvében.<sup>120</sup> Ezek a táncok különböznek a francia változattól és ismét a spanyol típusú *mutanza-passeggio* szerkezetet mutatják. Az itáliai és spanyol koreográfiai és zenei<sup>121</sup> azonosságok és hasonlóságok elég nyilvánvalóan bizonyítják, hogy ugyanarról a típusról van szó, így Estrada táncának mikéntjéről is megbízható képet alkothatunk.

A *rastrót* illetően olyan kevés referencia áll rendelkezésünkre és azok is olyannyira homályosak, hogy előadására vonatkozólag e pillanatban csak hipotézisekbe bocsátkozhatnánk.<sup>122</sup>

A *canario*, akárcsak a *gaillarde* népszerű tánc volt Európában ebben az időben. Alapvető jellegzetessége szintén a többé-kevésbé improvizált variáció. Arbeau szintén megemlíti<sup>123</sup>, valamint az összes itáliai tánckönyvben részletes leírást találunk róla. A koreográfiák annyira megegyeznek a *canario* táncolásának módját illetően, hogy kevés kétségünk marad Estrada előadásának mikéntjéről. Érdekes volna tudni azonban, hogy a koreográfusok által használt két zene közül melyikre táncolhatott. Lehetséges, hogy

<sup>117</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, (Paris 1636) II. pp.164

<sup>118</sup> Arbeau, *Op. cit.* fol.51

<sup>119</sup> *Nuove Inventioni di Balli*, pp.193-196

<sup>120</sup> *Libro di gagliarda, tordiglione...* (Palermo, 1607, Maringo); *Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e paseggi*, (Palermo, 1600, Carrara)

<sup>121</sup> A zene, dacára annak, hogy 4/4-ben van leírva, inkább hármas lüktetésű. A szóbeli leírás is inkább ezt támasztja alá.

<sup>122</sup> Részletesen ld. Maurice Esses, *Dance and instrumental differencias in Spain during the 17th and early 18th centuries* (New York 1992) pp. 701-702

<sup>123</sup> *Op. cit.* fol.95v-97r

egy harmadikra, de ez ezért kevésbé valószínű, mert a kottagyűjteményekben eddig talált *canario*-zenék többé-kevésbé mind rokonságban vannak a Caroso vagy Negri által használtakkal<sup>124</sup>. Úgy tűnik, hogy szelésebb népszerűségnek a Negri által alkalmazott zene örvendett. Két évtizeddel korábban Arbeaunál is ezt találjuk, igaz más ritmussal.

Az Estrada által feltehetően követett táncművelés és az ő leírása alapján való kutatás egyik legproblémásabb kérdése a táncosok száma és a nemek megoszlása. Mivel ez a spanyol naplójában is említésre kerül, talán nem haszontalan néhány szót szólnunk róla.

A reneszánsz táncok történetében gyakran találunk példát egy párnál több résztvevőt igénylő koreográfiákra, de csupán egy olyan táncot ismerünk, amelyben hat azonos nemű táncos szerepel: Cesare Negri három táncból álló szvitjét, amelyet 1599-ben, Ausztriai Albert és Spanyol Izabella esküvői ünnepségén adtak elő<sup>125</sup>. Az első tánc, *Austria Felice* hat hölgyet igényel, akik fáklyákat tartva táncolnak. Ezután egy olyan tánc következik (*Brando di Cales*<sup>126</sup>), amelyben három férfi és három hölgy táncol, majd a szvit egy hat férfi számára frott táncsal (*Brando fatto da sei cavalieri*) fejeződik be, akik „magyar ruhában” táncolnak ugyanarra a zenére, amire a hat hölgy korábban.

Ezen kívül Maurice Esses említést tesz egy *pabanilláról*, amelyet 1608 január 18-án Madridban két hármas csoport<sup>127</sup> táncolt.

Ugyancsak itt szükséges szólnunk még a névbetűk kitáncolásának gyakorlatáról. Noha az ötlet kézenfekvő, nem sok olyan adatot találunk, amely ennek korabeli gyakorlati megvalósításához kulcsot adna. Egy nemrég megjelent cikkben<sup>128</sup> Claudia Jeschke szolgál egy belga táncmester által 1614 és 1619 között frott könyv egy oldalának másolatával. Itt az ABC betűit találjuk, táncospárok által demonstrálható módon. Egy másik példát közöl Anne Daye<sup>129</sup>, akinek adatai szerint egy angol *masqueban* a táncosok a CHARLES DUKE OF YORK betűit formálták meg. Egy harmadik – már XVIII. századból származó, barokk táncnotációval lejegyzett angol koreográfiában a cím – The Montaigü (sic!) – betűjét táncolta végig egy pár. Az első esetben

<sup>124</sup> *Op. cit.* fol.95v-97r

<sup>125</sup> *Nuove Inventioni di Balli*, pp.271

<sup>126</sup> *Op. cit.* pp.152-154

<sup>127</sup> Esses, *Op. cit.* pp. 697

<sup>128</sup> "Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers und durch den Körper", in: *Tanz und Bewegung in der Barocken Oper*. Kongressbericht, (Salzburg 1994, Studien Verlag) (edited by Sibylle Dahms and Stephanie Schroedter) pp.89

<sup>129</sup> "Dance and music in The Stuart Masque", in: *The Marriage of Dance & Music*. (London, 1992. NEMA)

a betűk statikus módon formáltak sok pár által, a második nem közöl adatot erre vonatkozólag, a harmadikban pedig szukcesszív módon "kirajzolják" a betűket. Hogy Estrada milyen módszert alkalmazott arról sajnos semmit sem tudunk.

„Megtanítottam 24 apródnak a *gallardát* és a *paseókat*. Mind fiatal ne-mesemberek és nagyon megnyerőek, így megcsináltam velük a *Barrerát* és a *juego de canast* is, amelyet gyönyörű zenére táncoltak, sok pengetős hang-szer és trombiták, dobok, sackbutok<sup>130</sup>, sípok<sup>131</sup>, kornettek és fagottok hang-jára oly módon, hogy a pengetősök olyan hangosan játszottak ahogy csak tudtak, a trombiták, fúvósok és dobol pedig nagyon halkán és édesen, csodá-latos harmóniában egyesülve. Aztán bejött a 24 apród, csodálatos és drága kosztümökben, a *gallarda paseóit* és *cruzadoit* táncolva fáklyákkal a kezük-ben; és minden *cruzado* után egy *mutanzát* csináltak, amikor beléptek és a tánc végén is; amikor a tánc a végéhez ért a megfelelő pillanatban egy udva-riás bókka kitáncoltak ugyanabban a sorrendben, ahogy bejöttek.”

Ez a táncra vonatkozó utolsó bekezdés további kérdéseket vet föl, ame-lyeknek vizsgálatához a korabeli írott és képi forrásokat is igénybe kell ven-nünk.

Mind Caroso, mind Negri közöl leírást a *Barriera* nevű táncról, sőt több változatot is. Caroso mindkét könyvében kettőt-kettőt, amelyek közül egyik mindig egy párra, a másik háromra íródott. Negri koreográfiája mind tánc-anyagában, mind zenéjében hasonlít Carosoéhoz, ami nem is csoda, amint alább látni fogjuk.

Maga a tánc voltaképpen egy stilizált csata a *balletto* stíluskeretein belül. (A cím a is lovagi tornák sorompójára utal.) Egymás tenyerének összecsapá-sa jelzi a harcok eseményeket. A harcot imitáló koreográfiai egységek több – más nevet viselő – táncban is megtalálhatóak, amelyekről ezzel a kérdéskör-rel kapcsolatban az alábbiakban bővebben szólnunk.

Jelenleg nem ismerünk olyan fennmaradt koreográfiát, amely 24 sze-mélyt igényelne.

A *Barriera* zenéje voltaképpen egyfajta „fanfár-motívumon” alapul. A későreneszánsz táncok között számos ilyen példát találunk, néha ugyanezen cím alatt, néha nem. A hasonló tartalmú, de más címet viselő táncok közül érdemes megemlíteni Negri *La Battagliáját* két párra<sup>132</sup>, amelynek zenéje

---

<sup>130</sup> sacabouches

<sup>131</sup> chirimías

<sup>132</sup> *Nuove inventioni di Balli*, pp.257-263

ugyanezt a fanfár motívumot használja fel<sup>133</sup>. Ugyanezen a címen létezik egy másik tánc is 1690 körüli időből, amit egy firenzei névtelen kézirat tartalmaz<sup>134</sup>. A tánc különösen érdekes, mivel egyike a sokszereplős koreográfiaíróknak. A szerző instrukciója szerint "ne táncolják kevesebben, mint hatan, de ha húszan vannak az még jobb". Zenéjének első fele a híres *Pavane la Battaglia*, amelynek számos XVI. századi feldolgozása ismert. Középső szakaszában pedig a *Barrierák* jellegzetes hármashangzat-felbontásos fanfár-motívuma ismerhető fel. Negri 8 személyes *Brandojában*, amelyet 1574-ben Milánóban táncoltak<sup>135</sup>, szintén találunk utalást a színlelt csatázásra.

A már említett firenzei kéziratban található tánc a rekonstruálhatók közül az egyetlen, amelyikben lándzsát (pikát) használó táncosokról esik szó. Talán ez a koreográfia az, amelyik a legtöbb információt nyújtja az Estrada-féle előadás kérdésével kapcsolatban. Ennek a nagy létszámon kívül a másik fő oka az, hogy ez az egyetlen olyan koreográfia, amelyik meglehetősen eltér a Caroso és Negri által képviselt – kissé egy kaptafára komponált – táncoktól. A firenzei *La Battaglia* szerkezete „borzasabb”, a szerző bátrabban alkalmaz improvizatív elemeket, láthatólag nem kötik annyira a tradíciók, mint két korábbi kollégáját. A táncosok itt szabadabban mozoghatnak, csoportokat alkotva, amelyek néha „egymás ellen” táncolnak, máskor változatos térformákban mozognak, gyakran csupán egyfajta „galopp-lépést” alkalmazva. Minden csoportnak van egy „kapitánya”, aki a tánc során irányítja a figurákat és történéseket. A csoport többi tagjának követnie kell a vezetőket ugyanazokkal a lépésekkel.

Vajon Estrada *juego de canasa* (pálcás játék) valami hasonló lehetett? Maurice Esses a *juego de canast* a következőképpen írja le: „színlelt vívás pajzsokkal és lándzsák helyett pálcákkal felfegyverzett lovasok között”<sup>136</sup>.

A táncosok számának kérdéséről már esett szó, de még egy gondolat erejéig visszatérnénk rá. A fennmaradt nagy létszámú koreográfiák (ill. koreográfia-törödékek) mind megegyeznek abban, hogy színpadi előadásra készültek. Noha rekonstruálhatóságuk problémákat vet fel, a sok táncos mozgató-

<sup>133</sup> A zene több hasonlóságot mutat a szőlőhangszeres "csata-zenék" Jacob van Eyck által is reprezentált csoportjával. (*Der Foytten Lust-hof*. II. (Winterthur, 1984; Amadéus) pp.10-12), mint a *Barrierákkal*.

<sup>134</sup> Biblioteca Nazionale Centrale Magliabechiana XIX Cod. 31. Ld. még Andrea Francalanci, "Cinque balli Toscani del Cinquecento" *Rivista italiana di musicologia*. (vol. XII/1, 1977) pp.73-82

<sup>135</sup> Ausztriai János látogatásakor táncolták.

<sup>136</sup> Maurice Esses, *Dance and instrumental differencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, (New York 1992) pp.359

sával, térformáikkal kapcsolatban azonban felbecsülhetetlen értékű információt nyújtanak.

Közülük az egyik legjelentősebb a híres Intermedio, a *La Pellegrina* zárótánc, amelyekben 17 táncos szerepel<sup>137</sup>. Király Péter említ egy 24 férfi számára komponált táncot, Giacomo Spiardo kompozícióját, amelynek forrását azonban mindeddig nem sikerült megtalálnunk<sup>138</sup>.

A nagy létszámú térformákról ugyancsak renthagyó, de használható információt nyújtanak az ún. „lovasbalettek”, amelyek ebben a korban igen népszerűek lehettek. Különösen érdekes példa a Firenzében 1608-ban bemutatott, Sanseverino által rendezett *Ballo e Giostra de' venti*, egy 32 lovas által előadott balett. A címben szereplő „giostra” (bajvívás) szintén színlelt csatát sejtet. Sajnos az említésen kívül nem maradt fenn képanyag, vagy leírás erről a produkcióról. Annál inkább két másik szintén firenzei előadásról 1637<sup>139</sup>-ből és 1652-ből.

Nagy létszámú koreográfiákról szóló referenciák Angliából is maradtak ránk. 1600 és 1609 között Ben Jonson *masque*jaiban 8-16 személyes táncok jelenlétéről olvashatunk<sup>140</sup>. A táncok közt olyanok is találhatók, amelyet fáklyákkal adtak elő. Fáklyás táncot Estrada is említ. Ezzel kapcsolatban érdemes megvizsgálni Cesare Negri két fáklyás táncát, amelyeket a XVI. század végén két milánói királyi ceremóniára komponált. Az *Il pastor leggiadro* Milánó kormányzójának esküvői ünnepségén, a másik, *Brando detta Alta Regina*, egy nyolc személyes körtánc, Spanyol Margit királynő látogatásakor került előadásra.

Bár a kor fáklyás táncai alapvetően azonos sémára épültek, mégsem lehetünk benne bizonyosak, hogy Estrada is ezt a modellt követte. A kétkedés oka az, hogy az itáliai fáklyás táncok nyugodt sétáló lépésekből álltak, ami a táncosok és a nézők számára egyaránt lehetővé tette, hogy a nemes vonalú térformákra és mozgásra koncentráljanak. Estrada ehhez a táncához a *gallarda* virtuóz lépéseit alkalmazta és leírása olyan koreográfia képét sejte-

<sup>137</sup> O che novo miracolo: Il ballo di Sig. Emilio de' Cavalieri, in Cristofano Malvezzi (et al.), *Intermedii et concerti* (Vénice, 1591; Parte nono) Modern: *Musique des intermèdes de 'La Pellegrina'*, ed. D.P. Walker (Paris, 1963) További információért ld. Francalanci *Op. cit.* pp.74.

<sup>138</sup> *Op. cit.* pp.32

<sup>139</sup> Ferdinando Bardi, *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de Serenissimi sposi Ferdinand II. il gran duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino* (Florence 1637). A kép megtalálható: Lillian Moore, *Images of the Dance. Historical Treasures of the Dance Collection 1581-1861* (New York 1990) pp.11

<sup>140</sup> Anne Daye: Ben Johnson: Choreographer of the Antemasque. *Proceedings of 22nd Conference of Society of Dance History Scholars June 1999*. p.185-191; "Dance and Music in The Stuart Masque". *op. cit.*



ti, amelyben *történetesen* fáklyák is szerepelnek, de pusztán dekorációként és nem mint a tánc meghatározó eleme.

Estrada leírásán kívül az itáliai stílusú színpadi előadások erdélyi jelenlétének más bizonyítékát is találjuk. Bethlen Gábor egy 1628. március 8-án kelt levelében elismerően szól egy 30 személyes *balloról*, amelyet maga Brandenburgi Katalin rendezett<sup>141</sup>. A Fejedelemszöny maga is részt vett az előadásban, mégpedig Mars (!) szerepét táncolta, míg az arisztokrácia más tagjai egyéb mitológiai szerepeket. Ez a fajta szerepjáték meglehetősen nagy népszerűségnek örvendett Európában ebben az időben és később<sup>142</sup>. Hogy a fejedelmi udvarban is gyakori lehetett, azt az a tény is megerősíti, hogy 1615-től több számadáskönyvi bejegyzés is szól álarcok vásárlásáról, amelyeket Velencéből, Kolozsvárról és Bécsből hozattak<sup>143</sup>. Egy Brandenburgi Katalin tulajdonait összeíró jegyzék kétfoldányi álarcról és farsangi jelmezeiről tudósít.

Ezek az adatok magas színvonal életmódról tudósítanak. Estrada zenei trükkje a hangos és halk hangszerekkel megerősíti a Bethlen-udvar nagyszámú muzsikusaikról szóló vélekedést. Ugyancsak intenzív és nagyszabású udvari életre utal az a tény, hogy az említett táncokhoz ilyen nagy számú résztvevő állt rendelkezésre. A spanyol azt is megemlíti, hogy a Fejedelem betegsége alatt sem maradtak abba a táncos előadások. Hogy az udvari táncélet ilyen mértékű fejlődésében mekkora szerepe lehetett Estradának, azt nem tudjuk.

Bethlen Gábor halála után felesége, Brandenburgi Katalin lett a kormányzó. Estrada – miután a politikai harcokban eléggé népszerűtlenné vált – hamarosan elhagyta az országot.

Végezetül néhány gondolat kívánczik ide, amelyek a tisztább képalkotáshoz szükségesek. Tudnunk kell, hogy Don Diego Estrada emlékirata jól ismert a spanyol irodalom történészei előtt. Azt is el kell mondanunk azonban, hogy ők a szerzőt – hasonlóan a korabeli katonafőnökhöz – olyan személynek tartják, akitől nem idegenek a nagy lódítások. Még az a kérdés is felmerülhet bennünk, hogy egyáltalán járt-e Estrada Erdélyben, nem valami cimborájától hallott történettel vezet bennünket az orrunknál fogva?!!

Megnyugtatónkra szolgáljon a kolozsvári Georg Kraus írása, aki megerősíti Estrada jelenlétét az udvarnál, a következőképpen:

<sup>141</sup> Király Péter *Op. cit.* pp.36

<sup>142</sup> Negri táncainak mitológiai szerepeiről ld. Yvonne Kendall cikkét.

<sup>143</sup> Kerekes György, *Bethlen Gábor fejedelem Kassán, 1619-1629* (Kassa, 1943. "Wiko" kö- és könyvnyomdai műintézet) pp.173, 253; Király Péter *Op. cit.* pp.34.

“... egy spanyol, Don Diego, aki spanyol gitáron játszott és énekelt és néhány zsidóval gyakran játszott különböző komédiákat olasz nyelven és szép táncokat rendezett.”<sup>144</sup>

Ez a tény, valamint a fejedelem levele és egyéb adatok arról tanúskodnak, hogy az Itáliai mintájú európai táncművelés meglehetősen intenzíven jelen volt Bethlen Gábor udvarában. Szerencsésnek tarthatjuk magunkat, hogy Don Diego d'Estrada írásának köszönhetően - és ebből a szempontból a részletek igazsága szinte mindegy - tanúi lehettünk az erdélyi udvari élet utolsó fénylő pillanatainak, közvetlenül annak hanyatlása előtt.

---

<sup>144</sup> Siebenbürgische Chronik des Schässburger Stadtschreibers Georg Kraus 1608-1665, in: *Fontes Rerum Austriacarum. III/1.* (Wien, 1862. Ausschusse des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde) pp.56

**HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER MISSA  
SALISBURGENSIS ÉS MISSA BRUXELLENSIS  
MŰVEINEK ÖSSZEHASONLÍTÁSA**

A címben szereplő két misekompozíciót ebben az előadásomban csak a keletkezésükkel és felfedezésükkel kapcsolatos összehasonlítást szeretném bemutatni.

A zenetudósok, akik először írtak a Missa Salisburgensis-ről, számunkra ismeretlen okokból kifolyólag úgy gondolták, hogy ezt a misét Benevoli írta a Salzburgi Dóm 1628-as felszentelési szertartására. Orazio Benevoli 1605-ben született és 1672-ben halt meg. A címdalra és a dossziéra, amelyben a kéziratot a Salzburgi Carolino Augusteum Múzeumban helyezték el (és tartják ma is) Benevoli szerzőségét jegyezték fel. A kézirat egy kiadása 1903-ban jelent meg, és a művet Orazio Benevoli saját kézirataként fogadták el.

A brüsszeli mise 1700 körül keletkezett, A mise (Missa Bruxellensis) nevét Laurentius Feininger muzikológustól kapta, mert a mise partitúráját Brüsszelben találta meg 1970-ben a Reale Alberto I. könyvtárban. Kéziratát máig is ott őrzik. Feininger Orazio Benevoli olasz zeneszerző művei közé sorolta a salzburgi misével együtt.

Felmerül a kérdés, ha valóban Biber szerezte, akkor a mise egyedüli kéziratát – melyet a belga Királyi Könyvtárban tartanak - miért tulajdonítják a kora 17. századi olasz zeneszerző, Orazio Benevoli (1605-1672) munkájának? Miért tartották sokáig a zenetudósok ezt a misét Benevoli művének, és hitték, hogy ez a kézirat egyike a zeneszerző saját kezű kéziratainak, és a mise 1970-es „modern” kiadása miért a „Benevoli összes művei” sorozatban jelent meg? Honnan ered a mű címe és ez vajon ad-e nekünk eligazítást abban, hogy megválaszoljuk ezeket a kérdéseket? Továbbá, milyen indíttatásból komponálták ezt a misét, és hol adhatták eredetileg elő?

Annak érdekében, hogy megértsük ki írta a Missa Bruxellensis-t a művet a másik, hozzá szorosan kapcsolódó misével, az úgynevezett Missa Salisburgensis vagy Salzburgi Misével együtt kell megvizsgálnunk, amely nem kevesebb, mint 53 szőlamból áll, és hatalmas méretű lapokra írták, mely mellett Tallis Spem in alium-ja meglehetősen eltörpül. A Missa Salisburgensis-ről, akárcsak a Missa Bruxellensis-ről, ma több okból kifolyólag ugyancsak úgy vélik, hogy Biber szerezte, mely okokra rövidesen ki fogok térni. Annak érdekében, hogy megértsük a kapcsolatot a két mű kö-

zött, vissza kell mennünk több mint száz évet, a 19. század végi Salzburgba. Itt találjuk a Salzburgi Dóm akkori karnagyát, amint ellátogat a helyi zöldségeshez, hogy megvegye a szokásos heti zöldségadagját, amikor rémületére észreveszi, hogy a zöldséges épp a Missa Salisburgensis nagyra becsült őri-  
áslapjait akarja felhasználni – idézem – „saját céljaira”, akármilyen legyen az. Szerencsénkre azonban, a karnagy megmentette a misét a zöldséges kezéből, és így van nekünk most egy kiváló zeneművünk, melyet eljátszhatunk és meghallgathatunk.

A történet ezen pontján a dolgok elcsöndesedtek. Csaknem újabb 70 év, valójában azonban majdnem 100 év telt el, míg a Missa Salisburgensis-t először felfedezték – és hasonló kiadásban 1969-ben Salzburgban kiadták. Ebben az időben az olasz zenetudós, Laurence Feininger, lázasan kutatott Benevoli zenéje után és – mint ahogy korábban említettem – „Benevoli összes művei” sorozatban adta ki őket. Munkája során Feininger Európa könyvtáraiban aktív kutatómunkát végzett Benevoli szerzeményei után. Ekkor talált rá a belga Királyi Könyvtárban arra a 23 szólamú misére, melynek címdalára a 18-19. században tettek egy feljegyzést arra vonatkozóan, hogy ennek a misének a lejegyzett kézírása és a kézirat külalakja megegyezik a Missa Salisburgensis kottájának kéziratával. Ebből következően Feininger elfogadta, hogy ennek a kéziratnak Belgiumban szintén Benevoli saját kéziratának kell lennie, és készített egy kiadást, melyet Missa Bruxellensis címen jelentetett meg 1970-ben a „Benevoli összes művei” sorozatban.

Így 1970-re ezt a két misét – a Missa Salisburgensis-t Salzburgban és a Missa Bruxellensis-t Brüsszelben – felfedezték, majd Orazio Benevoli műveiként adták ki és jelentették meg. A történet azonban csak most kezdett igazán érdekessé válni, amikor a Salzburgi zenetudós, Ernst Hintermaier, megvizsgálta a két kéziratot. Hintermaier PhD dolgozatát a 17-18. századi Salzburgi udvarról írta, így jól ismerte a Salzburgi zeneművek kéziratos forrásanyagát. Nemcsak azzal értett egyet, hogy a Missa Salisburgensis-t és a Missa Bruxellensis-t ugyanaz az írnok vagy másoló írta, hanem felismerte a kérdéses írnok kézírását is. Hintermaier felfedezése alapján az írnok, aki ezt a két misét írta nem más, mint az úgynevezett ismeretlen „III-as számú írnok”, akit a Salzburgi levéltárból ismertek, hiszen az ő feladata volt lemásolni Biber szinte összes művét, melyeket má a Salzburgi Dóm Levéltárában őriznek és amelyeket Biber 1670 és 1701 között komponált. Hintermaier felismerte, hogy mivel a „III-as számú írnok” Salzburgban a 17. század utolsó harmadában volt aktív, ő nem jegyezhetette le a Missa Salisburgensis-t 1628-ban, csaknem 40 évvel korábban. Tudván, hogy a Missa Bruxellensis-t

ugyanaz az írnok jegyezte le, így minden valószínűség szerint ezt a misét is a 17. század utolsó harmadában írták.

Hintermaier azonban ezen a ponton nem hagyta abba kutatómunkáját, hanem a misék lejegyzésére használt papír vízjegyének vizsgálatával folytatta. A zenetudományban gyakran használták a vízjegy lenyomatokat arra, hogy megállapítsák a zeneművek keletkezési idejét, hiszen elegendő hiteles információval rendelkezünk a papírmalmokról ahhoz, hogy tudjuk, melyik évben mely papírmalom milyen víznyomot használt az általuk előállított papíron. Így ez a módszer abban az esetben segít, mikor más hiteles bizonyíték (mint például levelek, fizetési bizonylatok) nem állnak rendelkezésre a mű keletkezési idejét illetően. Hintermaier felfedezte, hogy mindkét kérdéses misét a Salzburg közelében lévő legenfeldeni malom által előállított papírra írták. Meglehetősen sokat tudunk a legenfeldeni papírmalomról, de mindenek előtt viszonylag pontosan meg tudjuk határozni az általuk használt víznyomok idejét. Tudjuk, hogy kb. 1650-től 1800-ig egy címeres „vad embert” ábrázoló vízjegyet használtak, továbbá a pontosabb behatárolás érdekében a malom mindenkori tulajdonosának a monogramját jegyezték a vízjegy mellé. A Missa Salisburgensis papírján használt vízjegyen „F.W.” monogram található, mely Franz Wörz-re utal, aki ezt a vízjegyet 1666-tól 1696-ig használta. Ezzel szemben a Missa Bruxellensis papírján látható vízjegy monogramja „I.W.”, amely viszont Franz fiára, Joseph Wörz-re vonatkozik, és ez vízjegy 1696-tól 1702-ig volt használatban. Hintermaier sikeresen megmutatta, hogy a Missa Salisburgensis kéziratát nem írhatták 1666 előtt – és semmiképpen sem 1628-ban, mint ahogy azt korábban feltételezték -, hiszen az írnok csak sokkal később dolgozott, valamint a papír, amire a zenét lejegyezték legkorábban 1666-ban készülhetett. Azonban ami a Missa Bruxellensis-t illeti, a vízjegy alapján a Brüsszelben lévő kézirat 1696 után született, így nem lehetett Benevoli saját kezű kézírata, mivel ő 1672-ben, több mint harminc évvel korábban Rómában meghalt. Ezt követően Hintermaier összehasonlította a két mise zenéjét azoknak a zeneszerzőknek a munkáival, akik a 17. század utolsó harmadában Salzburg zenei életében aktívan részt vettek. A zenei stílus hasonlóságai alapján arra a következtetésre jutott, hogy a legnagyobb valószínűség szerint Heinrich Biber az, aki mindkét művet írhatta. Ezen megállapításait Hintermaier az 1970-es évek közepén adta ki.

### 3. Az előadás eredeti helyszíne: a Salzburgi Dóm?

Ha elfogadjuk, hogy a Missa Bruxellensis-t Biber a 17. század vége felé komponálta Salzburgban, még mindig marad néhány megválaszolandó kérdés. Vajon egy különleges alkalomra írta? Amennyiben igen, mikor, hol és

hogyan adhatták elő? Hintermaier feltételezi, hogy a Missa Salisburgensis-t az 1682-es salzburgi ünnepekre írták a salzburgi érsekség megalapításának 1100. évfordulója alkalmából, amely inkább valószínűsíthető. Hasonlóképpen feltételezi, hogy a Missa Bruxellensis 1701-ben, az érsek által alapított Szent Rupert Lovagrend megalakulásának alkalmára íródott. Tudjuk, hogy ezt az eseményt a Dómban nagy pompával egybekötött misével ünnepelték, melyen az érsek is jelen volt. A Szent Rupert Lovagrend katonai rend volt, amely magyarázatot ad arra, hogy miért kap olyan jelentős szerepet a misében a trombiták csoportja, valamint az a fanfár hangvétellő zene, melyet játszanak. Tudjuk, hogy Biber gyakran írt zenét a Dóm szertartásaira, illetve más csoportok és társulatok számára. Például, az 1670-es évek elején a salzburgi érsek, Maximilian Gandolph von Khuenberg, buzgón támogatta a rózsafüzér áhítatot Salzburgban és minden valószínűség szerint Biber leghíresebb műveit – az úgynevezett Misztérium vagy Rózsafüzér Szonátákat – az ekkor létrehozott rózsafüzér társulatnak írta.

A Missa Bruxellensis két négyszólamú kórusra – két szoprán, két alt, két tenor és két basszusra –, valamint 2. hegedűre, 3 brácsára, 4 trombitára, üstdobra, 2 kornettire, 3 harsonára és basszus continuo-ra íródott. Tudjuk, hogy egy olyan művet, mint amilyen ez, a mise, nem adtak volna elő egy alig több, mint húsz zenészből álló együttesel, különösen ilyen nagy jelentőségű eseményen a Dómban. Salzburg érsekei mindig kedvelték az olyan dómbéli szertartásokat, melyeken a lehető legtöbb muzsikust részt vett. Valójában igen nagyszámú zenész állt az érsek rendelkezésére, hiszen több salzburgi intézményben képeztek muzsikuskat. Ezek közül a legjelentősebbek a Dómhoz kapcsolódtak, különösen egy, a Fiúkórus Intézete, mely azoknak a kóristáknak adott otthont, akik a Dómban énekeltek. Általában tizenhat énekes fiút szállásoltak el, etettek, tanítottak és ruháztak az udvar költségén. A fiúkat énekelni, hangszeres és kamarazenei tanították az udvar zenészei, egy ideig Biber is. A fizetési számlák szerint az udvar és a Dóm muzsikusi a 17. század legnagyobb részén át összesen 75-80 főt tettek ki, és ezek közül kb. 50 tudott rendszeresen részt venni olyan énekes kamarazeneben, mint a Missa Bruxellensis.

A Missa Bruxellensis csak kotta formában maradt fenn, azonban Biber más fennmaradt vokális műveinek kéziratát áttekintve el tudjuk képzelni, hogy a Salzburgi Dóm előadásaiban kb. hány hangszeres és énekes működött közre. Amellett, hogy Biber számos hangszeres szonátát és szívet írt – melyek igencsak ismertek manapság is –, nyolc misét, két requiemet és számos más énekes egyházi művet is komponált. Ezen művek kéziratai szinte hiánytalanul fennmaradtak, sok közülük a Salzburgi Dómban található. A

Salzburgban található Biber-művek kézirata a szóló részekben felül másodpéldányokat tartalmaznak a kórus vagy „ripieno” részekhez is. Ez arra enged következtetni, hogy az előadásokon egy szólamban több mint egy énekes volt, a négyszólamú kórus pedig nyolc-tizenkét énekesből állt. Ez a megállapítás azt jelzi, hogy a szóló és ripieno részek tisztán elkülönülnek egymástól, valamint hogy a műveket nem úgy adták elő, hogy egy szólamban egy ember énekelt/játszott - mint ahogy az Bach zenéje esetében volt kedvelt. A salzburgi zeneszerző és karnagy, Andreas Hofer – aki alatt Biber Hofer 1684-es haláláig szolgált –, egyik 1677-es kiadványának előszavában a következőket írta: „az S betű (solo) szóló hangokat, míg az R (ripieno) teljes kórust jelöl, abban az esetben, ha nagy létszámú együttes áll rendelkezésünkre; amennyiben azonban kevés énekes tud részt venni, hagyjuk figyelmen kívül ezt a megjegyzést.” Ez az instrukció azt jelzi számunkra, hogy a korabeli Salzburgban, egy nagy volumenű mű előadásánál több mint egy fő énekelt a kórus egy-egy szólamában, kivéve, ha kevés zenész tudott csak részt venni.

A ma esti előadásban a Régizene Akadémia megkísérli megőrizni a 17.század végi Salzburg előadási gyakorlatának bizonyos elemeit. Például, a szólistákon kívül a kórusban szólamonként több mint egy fő énekel, valamint a vonósoknál szintén szólamonként több mint egy zenész játszik majd. Ezen kívül, a trombitákat megduplázzák – négy helyett nyolcan játszanak, és a kottában jelölt kettő helyett négy kornetti lesz. Így az egész együttest igénylő ripieno részeknél a trombiták és a kornettik duplán játszanak, azonban a szóló részeknél nem.

A Salzburgi Dóm előadási gyakorlatairól más forrásokból, mint például korabeli metszetekből, is tájékozódhatunk. Létezik egy 1682-ben Melchior Küsel által készített híres metszet, mely egy a Salzburgi Dómban tartott misét ábrázol. A misén számos hangszeres és énekes vesz részt. Bár ez a metszet lehet, hogy nem egy konkrét misét ábrázol, mégis segít abban, hogy elképzeljük, jelentősebb szertartásokon hogy helyezkedtek el az előadóművészek a Dómban. A metszeten láthatják, ahogy az énekesek és a hangszeresek körben, az épület különböző pontjain helyezkednek el, nevezetesen a földszinten a „kóruson” – a dóm mindkét oldalán -, valamint a négy orgonakarzáton, melyek a dóm két főhajójának kereszteződésében, a négy oszlopon találhatók. Azt tudjuk, hogy ezek az orgonakarzatok Biber Salzburgban töltött ideje alatt helyükön álltak, és bár később lebontották őket, az 1980-as évek elején mindegyiket visszaállították; így ma lehetővé válik, hogy a Salzburgi Dómban játszott misék előadásmódját bizonyos

mértékig rekonstruáljuk úgy, hogy az előadókat úgy helyezzük el körben az épületben, mint ahogy azt a 17.században tették. Az eredmény – ha úgy tetszik –, egy fajta 17.századi kvadrofón hangzás.

Ennek a metszetnek a mélyebb vizsgálata arról is információt ad, hogy a Missa Bruxellensis előadásához szükséges zenészeket hogyan helyezték el a Dómban. A misét öt fő hangszeres illetve énekes csoportra írták. Ezek a csoportok: a két kórus (1. és 2. kórus), az énekes szólisták, a négy trombita, a két kornetti és a három harsona együttese, valamint a vonósok (két hegedű és három brácsa). A 17. századi Salzburgi Dómban a két kórus a földszinten, a „kórus” helyén helyezkedtek el. A vonósok a jobb első karzaton, a kornettik és harsonák együttese a bal első karzaton helyezkedtek el, a trombitákat elosztották: kettőt a bal, kettőt a jobb hátsó karzatra. Az énekes szólistákat a négy orgonakarzaton osztották el. Ez az az előadói elrendezés, melyet Küsel metszete is mutat, ugyanakkor megfelel a Missa Bruxellensis zenei stílusának. Például, bár a mise nagy része a hangszeres és énekes szólisták duettjeiből és tercettjeiből áll, amikor az egész együttes együtt játszik, a vonósok gyakran az 1. kórus dallamát játsszák, így érhető, hogy az épület azonos oldalára helyezték őket. Ugyanez igaz a 2. kórusra, valamint a kornettik és harsonák együttesére. A vonósok szintén gyakran játszanak olyan motívumokat, melyekre később a kornettik és harsonák együttese válaszol, illetve fordítva. Ez igaz a két kórusra is. Ez az antifónaként ismert megoldás - amikor a hangszeresek illetve énekesek egy csoportja által eljátszott/elénekel motívumra egy másik csoport válaszol - akkor éri el legnagyobb hatását, amikor az egymásnak válaszoló csoportok az épület szemben lévő oldalain helyezkednek el.

Mielőtt befejezném előadásomat, szeretnék lejátsszani Önöknek egy részletet Biber Missa Christi resurgentis művének 'Credo' tételéből. Ezt a misét 1673-ban vagy 74-ben írta, kb. 20-25 évvel a Missa Bruxellensis előtt. A Missa Christi resurgentis-ben felfedezhetjük Biber más miséiben is használt zeneszerzői stílusának gyökereit. Ez a mű jól mutatja be az antifóna fontosságát és alkalmazását Biber a Salzburgi Dóm számára írt műveiben, továbbá az előadói együttesek állandó átcsoportosítását a hangszeres és énekes triók és duettek létrehozása céljából, melyek a Missa Bruxellensis jellemző sajátosságai. Ezen kívül észre fogják venni a trombiták és basszus szólisták kiemelkedő szerepét, melyek szintén jellegzetességei a Missa Bruxellensis-nek. Figyeljék majd meg a kromatikus dallamvonalat a „Crucifixus etiam pro nobis” (jelentése „és értünk keresztre feszítették”) soroknál, valamint az ereszkedő dallamvonalat az „et descendit di coelis”



(jelentése „és leszállt a mennyből”) szövegénél – mindkét dallamvezetésnek megtaláljuk a párját a Missa Bruxellensis-ben.

Csak a hetvenes években bizonyosodott be, hogy a brüsszeli mise Biber szerzeménye. A tévedés azért történhetett, mert az a személy, aki Benevoli partitúráit másolta 1676 és 1700 között Salzburgban is felkérték, hogy másolja a kottákat. A kéziratokra pedig teljesen azonos kézírással találtak rá. Biber úgy írta meg ezt a miséjét, hogy kitűnően ismerte a salzburgi dóm akusztikai sajátosságait. Már a mű írása közben elképzelte az énekkarok, szólisták, a zenekar és a karmester pontos helyét úgy, hogy érvényesüljenek a dinamikai, érzelmi, vizuális kifejezések és a liturgia ceremóniájának látványosságát se zavarja. Biber egyik utolsó, de lehet, hogy éppen a legutolsó munkája. Ismert a brüsszeli mise bemutatójának pontos dátuma, (1701 május 12) és az is tudható, hogy a fűvös hangszerek az átlagnál erőteljesebb alkalmazását egy különleges alkalom indokolta, egy új lovagrend alapító szertartása. A zenének Brüsszel városához és annak monumentális katedrálisához tehát nincs köze. Az 54 hangra komponált salzburgi mise apparátusához képest a brüsszeli mise dupla kórusos és nyolc szólistás énekszólamai talán kevésnek tűnhet, ám Biber olyan gondosan számolt a dóm akusztikájával, hogy a takarékosabb összeállítású együttessel még a testvérdaresz összehatását is felülmúlja. (A főhajó és kereszthajó találkozásánál, az első emelet magasságában lévő karzatokon megszólaló orgonákhoz két kórus négy-négy szólistával, valamint két csoportra osztott rézfűvös együttes tartozik. A centrumban a főoltár előtt helyezkedett el a vonóskar és a continuo csoport). Nagyon különleges a szólisták énekes párbeszéde egymással és a szólóban vagy nagyobb csoportban megszólaló rezek tömegével. A két (szólistákkal együtt, vagy azok nélkül éneklő) kórus szembeállítása igen hatékony.

## A szerzőkről

### **Cecilia Franchini**

zongoraművész, a Benedetto Marcello Konzervatórium (Velence)  
professzora

### **Dr. Dombi Józsefné dr. CSc**

a neveléstudomány kandidátusa, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszék-  
főiskolai tanára

### **Dr. Erős Istvánné dr.**

az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai docense

### **Horváth-Varga Mónika**

az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai hallgatója

### **Kovács Gábor**

az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai adjunktusa

### **Laczi Júlia**

az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének művésztanára

### **Dr. Maczelka Noémi DLA**

zongoraművész, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének tanszék-  
vezető főiskolai tanára

### **Marosvári Dorottya**

a zürichi Hochschule für Musik und Theater hallgatója

### **Dr. Ordasi Péter DLA**

karnagy, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai docense

### **Rákai Zsuzsanna**

muzikológus, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai  
tanársegéde

### **Sándor János**

kétszeres Jászai Mari-díjas rendező, Érdemes művész

### **Stachó László**

Muzikológus, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem PhD hallgatója

### **Sziklavári Károly**

az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai adjunktusa

### **Varjasi Gyula**

az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai adjunktusa

## Mellékletek

### A tanszék eddigi kiadványai

**A BAROKK KOR  
INTERDISZCIPLINÁRIS MEGKÖZELÍTÉSE  
A BACH ÉVFORDULÓ JEGYÉBEN**

**Tanulmánykötet**

**Szeged  
2001**

**Tartalom:**

*Kamp Salamon:* Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája

*Jancsóvicz Antal:* Korálfeldolgozások J. S. Bach műveiben

*Frank Oszkár:* A Bach prelúdiumok formálásmódja

*Dombi Józsefné:* A Bach reneszánsz kezdete

*Meszlényi László:* A barokk zene histórikus elődása

*Maczelka Noémi:* Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével

*Réz Lóránt:* J. S. Bach: G-moll fantázia BWV: 542 harmóniavilága

*Szabó Tibor:* A barokk kultúrfilozófiája

*Fáyné dr. Dombi Alice:* Comenius és a sárospataki könyvkiadás

*Pukánszky Béla:* Gyermekfelfogás a barokk korban

*Gyémánt Csilla:* Barokk életérzés, barokk dráma- és színházművészet

*Rákai Zsuzsanna:* Széljegyzetek J. S. Bach és a manière française kapcsolatához

*Sziklavári Károly:* Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach-kantátákban

**TANULMÁNYKÖTET**

**AVASI BÉLA ÉS FRANK OSZKÁR  
80. SZÜLETÉSNAPIJÁRA**

**Szeged, 2002.**

**Tartalom:**

*Avasi Béla publikációi*

*Avasi Béla:* Szólkített prím

*Avasi Béla:* A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fugáiban

*Avasi Béla:* A magyarországi tekerő hangkészlete Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja

*Frank Oszkár:* Debussy-prelűdök elemzése I–IV.

*Frank Oszkár:* Liszt szimfonikus művei

## BARTÓK-VERDI

Tanulmánykötet

Szeged, 2002.

## ZENEI KONFERENCIÁK ELŐADÁSAI

Tanulmánykötet

### Tartalom:

*Frank Oszkár:* Bartók: Szvit op. 14.

*Csehi Ágota:* Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén

*Maczelka Noémi:* Bartók-Reschofsky: Zongoraiskola

*Ordasi Péter:* Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére

*Rákai Zsuzsanna:* „Állj közénk és mondjuk, hála égnek! Még van lelke Árpád nemzetének.” Az „új magyar zene”, a közönség és a kritika a 20. század első évtizedeiben

*Stachó László:* A bartóki generáció után: Paradigmaváltás a népzene kutatásban?

*Altorjay Tamás:* Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében

*Sándor János:* Verdi, az operaszínpad királya

*Gyémánt Csilla:* Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája

*Dombi Józsefné:* Verdi: Requiem

*Dombi Alice:* Franz Werfel: Verdi regénye a narratív tartalomelemzés tükrében

*Szabó Tibor:* Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busetto

### Tartalom:

*Dombi Józsefné:* Kodály látogatásai és műveinek előadása Szegeden a XX. sz. első felében

*Erős Istvánné:* Kodály-módszer, Kodály-konceptió, Kodály-filozófia

*Dombi Józsefné:* Schubert Zselőzen

*Frank Oszkár:* A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése

*Sándor János:* Schubert és a színpad világa

*Sziklavári Károly:* Schubert hungarizmusai

*Maczelka Noémi:* Brahms, a zongoraművész- és tanár

*Csehi Ágota:* Bartók zongoraművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról

*Judita Kučerová:* Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik

*Wolfgang Zawichowski:* Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern

*Pirkko Martti:* Allusions in Music for Advertising

*Pirkko Martti:* New Challenges of Music Education

*Jane Solose:* Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti

*Kathleen Solose:* Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica Op. 53 no 1. of Nicolai Medtner

**A ZENEI NYELV ÉS A TÁRSADALMI  
IGÉNY KÖLCSÖNHATÁSA**

**Tanulmánykötet**

**Szeged, 2005**

**Tartalom:**

*Yngve Ness:* Die Romantische Ästhetik in Wagners „Tristan“

*Wolfgang Zawichowski:* Die Anfänge der Tanzmusik in Wien im 19. Jahrhundert

*Judita Kučerova:* Die Folkloreninspirationen und musikalisches Schaffen für Kinderchöre in der Tschechischen Republik

*Bård Dahle:* The music educational system in Norway with emphasis on Volda University College and the music communications subject

*Esther Nott:* The educational system in New South Wales, Australia

*Csehi Ágota:* Az instruktivitás és a népzene szerepe a képességfejlesztésben

*Sándor János:* Aki a zenét színekben álmodta

*Ordasi Péter:* Kocsár Miklós vokális stílusának jellemző elemei

*Maczelka Noémi:* A szegedi iskolarendszerű zongoraoktatás történetének összefoglalása

*Dombi Józsefné:* Liszt szegedi vonatkozású hangversenyei és átiratai

*Frank Oszkár:* Liszt Petrarca-szonettjei

*Varjasi Gyula:* Heinrich Ignaz Frank von Biber (Jindřich Ignác František Biber) (1644. augusztus 12. – 1704. május 3.)

*Rákai Zsuzsanna:* Globalizáció és hagyomány – Az ideológia szimulációja

Szegedi Tudományegyetem  
Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar  
Ének-zene Tanszék

## M e g h í v ó

**A zenei nyelv és a társadalmi  
igény kölcsönhatása c.  
zenei konferenciára,  
melyet**

**2004. október 5-én (kedden)**

rendezzünk a tanszék Hattyas sor 10.sz.  
alatti épületének 821.sz. termében;  
valamint az

**Emlékhangversenyre,  
melyet**

**2004. október 6-án (szerdán)**  
rendezzünk az SZTE Aulában (Dugonics tér 13.)

## P r o g r a m:

**Október 5. (kedd)**

**8 - 12.30 Konferencia**

**Október 6. (szerda)**

**19.óra Hangverseny**

## Konferencia

Hattyas sor 10. Lem. 821.

A konferenciát megnyitja:

**Prof. Dr. habil Galambos Gábor**

tanszékvezető egyetemi tanár, kari (főigazgató

A megnyitón közreműködnek az Ének-zene Tanszék  
énekesgyűjtései.

Előzők:

*Dr. Muczeka Noémi M. A.*

tanszékvezető főiskolai docens

8.10: **ORDASI PÉTER** főiskolai docens

Kocsár Miklós zenei nyelvének sajátosságai  
- kórusművelben

8.30: **Prof. BÄRD DAHLE** (Hagskulen i Volda,

Norvégia) egyetemi tanár

The Educational System in Norway

8.50: **SÁNDOR JÁNOS**

kétszeres Jászai Mari díjas rendező

Člurkianis Iltván zeneszerző, aki a zenét  
színekben álmodta

9.10: **ESTHER NOTT** (Sydney, Ausztrália)

köznevelési tanár

The Educational System in New South Wales

9.30

## S Z Ó N E T

A színpadon az Ének-zene Tanszék történetével  
kapcsolatos kiadványok bemutatója. (Dr. Dombi  
Józsefné dr. és Ordasi Péter).

Előzők:

*Dr. Erős Istváné dr. főiskolai docens*

10.00: **VARJASI GYULA** főiskolai adjunktus

Emlékezés Heinrich Ignaz Franz von  
Biber halálának 300. évfordulójára

10.20: **FRANK OSZKÁR** főiskolai tanár

Liszt Petrarca szonettjei

10.40: **DR. DOMBI JÓZSEFNÉ dr. Csé.**

főiskolai tanár

Liszt szegedi vonatkozású átirata

Előzők:

11.00: **Sziklavári Károly** főiskolai adjunktus

**DR. CSEHI ÁGOTA PhD** (Univerzita

Konstantína Filozófa Nyitra, Szlovákia)

főiskolai docens

Az inuktívitás és népzene kapcsolata,  
szerepe a képességfejlesztésben

11.20: **DR. JUDITA KUČEROVA CSc** (Masarykov

Univerzita Brno, Csehország)

főiskolai docens

Arrangements der mährischen

Volkslieder für Kinderchore

Előzők:

*Kovács Gábor* főiskolai adjunktus

11.40: **RÁKAI ZSUZSANNA** főiskolai tanársegéd

Globalizáció és hagyomány az ideológián

szimulációja

12.00: **MONOKI LAJOS** főiskolai docens

citera bemutatója

## Emlékhangverseny

Október 6. 19.óra SZTE Aula (Dugonics tér 13.)

Közreműködnek: *Csehi Ágota* (Szlovákia, Nyitra)

*Bárd Dahle* (Norvégia, Volda).

*Dombiné Kemény Erzsébet,*

*Jodáné Czifra Éva,*

*Judita Kučerová* (Csehország, Brno)

*Muczeka Noémi,*

*Marasvéri Dorottya* (Hochschule Musik

und Theater, Zürich) (zongorist),

*Németh József* (Liszt-díjas operatőr),

*Endres Mihály,*

az SZTE JGYTFK Női Kara és

egyesekara.

Vezényel:

*Ordasi Péter és Kovács Gábor,*

A műsort Laczi Julia ismerteti.

2004. október 6. szerda 19 óra SZTE Anla  
(Dugonics tér 13. II.em.)

A Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző  
Főiskola Ének-zene Tanszék rendezésében

## EMLÉKHANGVERSENY

### Megnyitó

Gárdonyi Z. (1906-1986): Kánon október hatodikára  
A tanszék kórusait Kovács Gábor  
vezényli.

Kodály Z. (1882-1967): Lengyel László

Kocsár M. (\*1933): Sanctus  
Kardos Pál Női Kar  
vezényel: Ordasi Péter

A. Dvořák (1841-1904): 2. legenda

L. Janaček (1854-1928): Morva táncok  
Judita Kučerova - zongora  
Dombiné Kemény Erzsébet – zongora

L. Janaček: Zárlivost  
Csehi Ágota - zongora  
Dombiné Kemény Erzsébet – zongora

G. Fauré (1845-1924): Dolly op. 56  
Berceuse - Le pas espagnol  
Marosvári Dorottya - zongora  
Maczelka Noémi - zongora

E. Grieg (1843-1907): Norvég táncok op.35. no.1,2,3  
Maczelka Noémi – zongora  
Bárd Dahle – zongora

L. Janaček: „V mlach” (Ködben) I. Andante, IV. Presto  
Csehi Ágota – zongora

Harald Sæverud (1897-1992): Rondo amoroso op.14. n.7.  
Kjempesvieslåtten op.22. n.5.  
Bárd Dahle – zongora

Ch. Gounod (1818-1893): Faust – Mephisto rondója  
Németh József – ének  
Maczelka Noémi – zongora

Liszt F. (1811-1886): Revive Szegedin!  
Dombiné Kemény Erzsébet – zongora

Kodály Z.: Hány János – Toborzó  
Németh József – ének  
Joóbné Czifra Éva – zongora  
A tanszék férfi hallgatói és oktatói

Bárdos L. (1899-1986): Csillagvirág  
A tanszék Vegyeskara, vezényel: Kovács Gábor

Egressy B. (1814-1851):- Vörösmarty M. (1800-1855): Szózat  
A tanszék kórusait Ordasi Péter vezényli,  
zongorán kísér: Joóbné Czifra Éva

A műsort Laczi Júlia ismerteti.

Szegedi Tudományegyetem  
Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar  
Ének-zene Tanszék

## M e g h í v ő

**Zene és művelődéstörténet  
konferenciára és hangversenyre,  
melyet 2005. október 25-26-án  
(kedd, szerda)**

rendezünk az Egyetemi Aulában (Dugonics tér  
13.) és a Tanszék Hattyas sor 10 sz.. alatti  
épületének 821-es termében.

## Program

**Október 25. (Egyetemi Aula)**

**19 óra** Vladimir Richter (ének) és  
Petr Hala (zongora) hangversenye  
Közreműködik az SZTE JGYTFK  
Vegyeskara, vezényel: Kovács Gábor

**Október 26.**

**Konferencia**  
(Hattyas sor 10. l.e.821.)

**8.00** A konferenciát megnyitja  
Németh József Liszt-díjas operaénekes  
Szeged Város-Kulturális Bizottságának tagja

**Elnök:** Maczelka Noémi tanszékvezető  
főiskolai tanár

**8.10** Rákai Zsuzsanna: Mozart: F-dúr  
vonósnégyes KV. 590

**8.30** Sándor János: Az első magyar operák  
Szegeden

**8.50** Laczki Júlia: Reflexiók a Második  
Országos Énektanárképző Konferenciára

**9.10** Ordasi Péter: A Biblia, mint a  
művészetek ihlető forrása

**9.30** Erős Istvánné: A mai művészet hármaskör  
univerzuma

**9.50** Szünet

**Elnök:** Szabady Józsefné főiskolai tanár

**10.00** Stachó László: „Szép vagy, gyönyörű  
vagy... Magyarország” – Bartók  
különös honvágya

**10.20** Dombi Józsefné: A zene hatása - Liszt  
oroszországi hangversenyei

**10.40** Sziklavári Károly: Vörösmarty, Liszt  
- Vörösmarty és a muzsika

**11.00** Kovács Gábor: Magyarország és az  
európai udvari táncművészet a XVII.  
században

**11.20** Varjasi Gyula: Biber: Missa  
Bruxellensis és Missa  
Salisburgensis műveinek  
összehasonlítása

**11.40** Szünet

A szünetben a tanszék új  
kiadványát bemutatja  
Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai  
tanár

**Elnök:** Ordasi Péter főiskolai docens

**12.00** Pekka Viljanen: Computer  
enriched integrated music teaching  
and learning

**12.20** Lindenbergerné Kardos Erzsébet:  
Zeneterápiáról a pedagógiában



## Meghívó

Petr Hala(zongora) Vladimír Richter (ének) a Masarykov Egyetem (Brno) docensei hangversenyére, melyet

2005. október 25.(kedd) 19 órai kezdettel rendeznek az Egyetemi Aulában  
Közreműködik: az SZTE JGYTFK Vegyeskara, vezényel: Kovács Gábor

### Műsor

Jan Ladislav Dusík:

Due preludii  
*Lento*  
*Non Presto*

Bedrich Smetana:

*Luisina polka*  
*Jiřínková polka*  
*Ze studentského života*

České tance (II. Reihe - Auswahl)  
*Obkročák*  
*Furiant*

Leos Janáček:

Sonáta 1.X. 1905  
*Předtucha*  
*Smrt*

.....

Ludwig van Beethoven:

Vier Arien op. 82 (Auswahl)  
*Hoffnung*  
*Liebesungeduld*  
*Stille Frage*

Johanes Brahms:

Feldeinsamkeit  
An ein Weilchen

Antonin Dvořák:

Biblische Lieder op. 99  
*Zuflucht Du, Du bist mir Schirm und Schild*  
*Gott der Herr ist Hirte mir*  
*Blicke mich an und erbarme Dich meiner, Herr*

Manuel de Falla:

Canciones Populares Espanolas  
*Canción*  
*Nana*  
*El pano moruno*

Josquin des Prez :

Mille regretz

Kocsár Miklós :

Hegyet hágék

## Tartalomjegyzék

Bevezetés	5
Cecilia Franchini LA GENERAZIONE DELL'OTTANTA; UNO SGUARDO A CASELLA E MALIPIERO	9
Dorottya Marosvári BEWEGLICHE KLAVIERSTUNDE	17
Maczelka Noémi AZ INFORMATIKAI ÉS KOMMUKIKÁCIÓS ESZKÖZÖK SZEREPE A ZENEI NEVELÉSBEN	44
Rákai Zsuzsanna MOZART: F-DÚR VONÓSNÉGYES KV. 590	47
Horváth-Varga Mónika MOZART ITÁLIAI UTAZÁSAI	53
Sándor János AZ ELSŐ MAGYAR OPERÁK SZEGEDEN	63
Laczi Júlia REFLEXIÓK A II. ORSZÁGOS ÉNEKPEDAGÓGIAI KONFERENCIÁRA	68
Ordasi Péter CSODAFIÚ-SZARVAS. KOCSÁR MIKLÓS MŰVE A NÉPHAGYOMÁNY ÉS A HUSZADIK SZÁZADI LÍRA KERESZTÚTJÁN	73
Erős Istvánné A MAI MŰVÉSZET HÁRMAS UNIVERZUMA	79
Stachó László SZÉP VAGY, GYÖNYÖRŰ VAGY... MAGYARORSZÁG?	85
Dombi Józsefné LISZT OROSZORSZÁGI HANGVERSENYEI	97
Sziklavári Károly VÖRÖSMARTY ÉS LISZT — VÖRÖSMARTY ÉS A MUZSIKA	102
	141

Kovács Gábor	
TÁNC A FARKAS TORKÁBAN. AZ ITÁLIAI TÁNCKULTÚRA BETHLEN GÁBOR UDVARÁBAN	111
Varjasi Gyula	
HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER MISSA SALISBURGENSIS ÉS MISSA BRUXELLENIS MŰVEINEK ÖSSZEHA-SONLÍTÁSA	126
A szerzőkről	133
Mellékletek	134

X 20912

